

Eugène Fromentin

maestri de odinioară



Editura Meridiane

Eugène Fromentin
LES MAÎTRES D'AUTREFOIS
Paris, 1876

Eugène Fromentin

maestri de odinioară

Traducere, prefață și note de

MODEST MORARIU

EDITURA MERIDIANE

București, 1969

Pe coperta I:
HANS MEMLING. Debarcarea
sf. Ursula la Köln.
Fragment de pe Relicvarul
sf. Ursula, 1489, Bruges,
Spitalul St. Jean

Pe coperta a IV-a:
Eugène Fromentin

FROMENTIN ASTĂZI

În anul 1849, la Salonul oficial, tânărul Eugène Fromentin cunoștea primul succes care i-a adus și consacrarea. Cele cinci pînze ale sale fuseseră acceptate, iar autorul lor obținea o medalie; din clipa aceea, favorurile criticii și ale publicului aveau să-l însoțească pe tânărul pictor orientalist pînă la sfîrșitul vieții, făcînd dintr-însul un personaj cuasi-oficial în arta epocii. În aprecierile de care se bucură, este remarcat farmecul și adevărul expresiv al tablourilor sale exotice cu subiecte culese din lumea orientului și din Sahara, poezia și lirismul lor romantic, cultura plastică pe care se întemeiază, precum și unele experiențe considerate foarte îndrăznețe, cum ar fi de pildă sugerarea vîntului, a simunului prin spațiu pictural. Mai tîrziu, în cronica sa consacrată *Salonului din 1859*, Baudelaire va comenta prezența lui Fromentin cu elogii: «*O expoziție care posedă mai multe lucrări de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, nu poate fi ternă*». Și, printre altele: «*El nu este la drept vorbind nici peisagist, nici pictor de gen. Aceste două tîrîmuri sînt prea mărginite pentru a cuprinde fantezia lui amplă și mlădiaoasă. Dacă aș spune că-i un povestitor de călătorii, încă n-aș spune destul, căci sînt mulți călători lipsiți de poezie și de suflet, iar sufletul său e unul dintre cele mai poetice și mai prețioase din cîte cunosc. Pictura sa propriu-zisă, înțeleaptă, viguroasă, bine stăpînită, se trage în chip vădit din Eugène Delacroix. Regăsim la el aceea inteligență savantă și firească a culorii, atît de rară printre noi (...) Dar o facultate (...) pe care o posedă într-un grad deosebit este aceea de-a cuprinde zone de frumos rătăcite pe lume, de-a urmări căile frumosului oriunde s-ar putea ele strecura printre trivialitățile naturii decăzute...*»

În același an 1859, Fromentin obține la Salon medalia întîia pentru pictură și i se acordă Legiunea de onoare. În scurt timp va intra și în juriul Salonului și va fi invitat la Curtea imperială. În fine, în 1866, obține medalia întîia la Expoziția universală. Dar, în ciuda acestor succese, drumul său către pictură nu fusese lipsit de numeroase tribulații. Născut în 1828, în orașul portuar la Rochelle, pe coasta Atlanticului, el vedește de timpuriu vocația literaturii, pe care însă o neglijează în

favoarea picturii, influențat fiind de tatăl său, medic alienist și, în momente de răgaz, pictor amator, autor de peisaje cam uscate și reci, pe gustul celui de al II-lea Imperiu. Îndrumat de acesta, Eugène Fromentin își însușește rudimentele artei de-a picta. E vorba însă mai mult de un fel de a-și petrece timpul liber, un «*passé-temps*» cum s-ar spune, bun să umple orele goale ale unei profesiuni mai temeinice și mai realiste decât aceea de artist. Într-adevăr, la Paris, el urmează studii de drept pentru a se consacra fie magistraturii, fie baroului. Între timp își reia preocupările de ordin literar scriind versuri și alcătuiind planul unui eseu despre Sainte-Beuve. Hotărîrea de-a se dedica picturii stîrnește îndărătnicele împotriviri ale familiei. În cele din urmă, ea triumfă totuși. În atelierul lui Rémond (Jean Charles Joseph), maestru al peisajului numit «eroic», apoi la Cabat (Nicolas Louis), un peisagist cu efecte realiste și căutător al simplității, înzestrat cu un sincer sentiment al naturii, Fromentin își continuă ucenicia de pictor. O puternică înrîurire va exercita asupra-i strălucirea geniului lui Delacroix.

În anul 1846, împreună cu prietenul său, orientalistul Labbé, călătorește pentru prima oară în Algeria. Peisajul african îl fascinează și-l inspiră. Reîntors la Paris, începe să picteze cu multă sîrguință. Este momentul cînd exotismul se bucură de altfel de mare vogă; nume astăzi uitate — Belly, Dehodencq, Ziem, Tournemine, Guillaumet — îl ilustrează, și putem presupune că gustul său fusese deja contaminat în acest sens. Cu doi ani în urmă, în 1844, pictorul Marilhat avusese o *Expoziție de tablouri din Orient*, care desigur că nu l-a lăsat nepăsător. În 1847—1848 și-apoi în 1852—1853, se reîntoarce în Algeria și aceste două călătorii îi înviorază vocația scriitoricească, îmbinînd-o cu preocupările sale pentru pictură. *Un été dans le Sahara* — 1857 (O vară în Sahara) și *Une année dans le Sahel* — 1859 (Un an în Sahel) vor cristaliza impresiile pictorului scriitor. Că în cele din urmă discernămintul mai sigur al posterității va decide categoric în favoarea scriitorului, ne putem convinge astăzi. Într-adevăr, exceptînd istoriografia picturii și lexicoanele, cine se mai preocupă de pictorul Eugène Fromentin? Iar aceste consemnări sînt pur informative, determinate mai mult de cariera strălucită a criticului de artă și a scriitorului Fromentin. Aș numi pictura sa o pictură de confluență, căci nu-l putem clasa nici ca romantic pur, nici ca realist, nici ca pictor academic, sau neo-clasic și încă mai puțin ca impresionist, pentru a folosi reperele pe care ni le impune astăzi istoria picturii din epoca sa.

Tablourile lui sînt abile, elegante, rafinate, executate cu îndemînare tehnică și mijloace destul de eclectice în care descifrăm influența unui Decamps sau a lui Delacroix și împrumuturi de la olandezi (Wouverman, Van der Meulen), agreabile la primă vedere și nimic mai mult. Însuși Fromentin ne oferă primele îndoieli cu privire la pictura sa, pe care n-o consideră altceva decât «*un métier pour vivre*», o meserie ca să trăiești, după cum ne relatează *Jurnalul* fraților Goncourt reproducînd propriile sale cuvinte. Într-o scrisoare din 1873, deci cu doi ani înainte

de-a muri, adresată prietenului său pictorul Alexandre Bida, el mărturisește cât de puțin îl iluzionează propria sa pictură: «*Îmi fac mai departe meseria mîrîind, gemînd, foarte obosit uneori, neavînd prea multe iluzii nici cu privire la ceea ce fac, nici cu privire la ceea ce-mi rămîne de făcut (...) Dacă tăinuiesc disprețul pe care mi-l inspiră (pictura — n.n.) asta numai și numai pentru a cruța o profesiune care, la urma urmelor, valorează exact ca oricare alta, și pe care o respect pentru ca s-o respecte și ceilalți*».

Nu-i greu de presupus că această neîncredere amară, subînțelegînd chinul nerealizării, nu-i un simplu acces; l-a însoțit de-a lungul întregii sale vieți, favorizată de un temperament romantic, veșnic torturat de probleme, oscilînd, după cum îi reproșează prietenul său Armand de Mesnil, «*între entuziasme înfrigurate și căderi*». Și dacă nimeni nu face astăzi caz de pictura lui Fromentin, dacă numele său de pictor se pierde în noianul de artiști care au populat epoca, dacă însăși elogiile unui Baudelaire și-au pierdut validitatea în timp ce sancțiunea aspră a unui critic contemporan nouă care consideră «*factura lui timidă, coloritul lipsit de franchețe și desenul meschin*»*) ni se pare mai aproape de adevăr, din fericire, scriitorul care a dublat pictorul l-a și salvat în interesul posterității.

Cu privire la scriitorul Eugène Fromentin, e necesară o nouă disociere: întîi scriitorul pur, autorul celebrului roman *Dominique*, apoi criticul de artă care, înarmat cu o cunoaștere temeinică a problemelor picturii, le dezbate cu mijloacele superioare de expresie ale scriitorului. Pe lîngă cele două titluri citate în legătură cu călătoria sa în Africa, e momentul să pomenim aici volumul de față: *Les Maîtres d'Autrefois — Maestri de odinioară*.

Dar înainte de-a comenta această carte, cîteva cuvinte despre «scriitorul pur», mai exact despre romanul *Dominique*, se impun tocmai pentru a lumina mai bine personalitatea autorului *Maestrilor de odinioară*.

Apărut pentru prima oară în 1862, în *Revue des Deux Mondes*, cu o închinare adresată scriitoarei George Sand, apoi în volum, în 1863 și, în sfîrșit, în noiembrie 1876, în ediție definitivă, romanul lui Fromentin a cunoscut de la bun început un succes ce nu se dezmințe nici astăzi. Îl regăsim în toată prospețimea lui inițială, neatins de praful timpului, grație realelor sale calități.

Procedul pe care se constituie acest roman este frecvent în literatura romantică. Povestitorul transcrie confesiunea eroului, pe care-l cunoaște întîmplător, cu prilejul unei vînători.

Dominique de Bray duce o existență pașnică de gentilom rural, în mijlocul familiei sale. Dar, dincolo de liniștea dobîndită, în această existență se ascunde drama unei renunțări. Îndrăgostit din adolescență de verișoara sa, domnișoara Madeleine de Nièvres, Dominique tăinuiește un timp pasiunea sa devoratoare. Cînd i-o mărturisește, e prea tîrziu: Madeleine se măritase. Însuflețită de cele mai bune intenții, ea caută

să-l consoleze pînă ce, constatînd înspăimîntată că îl iubește, face totul pentru a-l depărta. Dominique încearcă să-și croiască un drum în literatură iar în cele din urmă, renunțînd, așa cum trebuise să renunțe și la iubire, se retrage pe domeniul său.

Sîmburele autobiografic al romanului este cert. Comentatorii au analizat cu multă exactitate caracterul său memorialistic deghizat. Ne mărginim să menționăm că modelul domnișoarei de Nièvres este prietena din copilărie a scriitorului, Jennie Caroline Léocadie Chessé, fiica unui căpitan de cursă lungă, născută în insula Mauriciu și stabilită în La Rochelle. Era cu patru ani mai în vîrstă decît Fromentin, iar cînd se măritase, acesta împlinea patrușprezece ani. Abia doi ani mai tîrziu avea să realizeze el marea lui pasiune. Iubirea eșuată a lui Dominique este mutația pe planul romanesc a eșecului sentimental al scriitorului. Spunem eșec fără să fim prea convinși că am folosit cuvîntul potrivit. Ideea de bază a romanului este aceea a renunțării pentru care trebuie să optezi atunci cînd n-ai puterea sau împrejurările nu te ajută să-ți realizezi propria imagine rîvnită. Dar, în raport cu latențele noastre multiple, viața ne constrînge permanent la opțiuni care, retezînd unele ramuri îngăduie altora să crească. Înțelepciunea este să fructifici ceea ce ți-a rămas. Depinde de unghiul din care privim pentru a vedea în destinul lui Dominique o ratare sau, dimpotrivă, o acceptare înțeleaptă a existenței, întemeiată pe principiul teleologic al rațiunii suficiente. Totul este, cum ar spune Camus, *«o chestiune de stil»* căci, dacă *«a fi făcut pentru a crea a iubi și-a cîștiga partidele înseamnă a fi făcut pentru a trăi în pace, războiul te învață să pierzi totul și să devii ceea ce nu erai.»* Înlocuind termenii aforismului camusian: Dominique pierde pasiunea, dar cîștigă o altă existență ale cărei valori nu sînt neglijabile și cu care pare să se împace: *«Îmi voi fertiliza cîmpurile, spune el, mai bine decît am făcut aceasta cu spiritul meu, cu mai puțină cheltuielă, și mai mult folos, spre mai marele profit al celor din preajma mea.»*

Filozofia acestui Werther consolat, aflat din punctul de vedere al istoriei literare la hotarul dintre romantism și realism, nuanțează puțința unui acord cu lumea, acord greu de conceput la eroul romantic pur gen Adolphe al lui Benjamin Constant, sau Obermann al lui Sénancour, amîndoi predecesori ai lui Dominique. Cîștigul realismului se dezvoltă și pe planul analizei psihologice, profundă, exactă, subtilă, admirabilă în nuanțe și valori, vîdînd un scriitor capabil să-și obiectivizeze experiența proprie, să iasă din egocentrismul romantic, să înțeleagă măsurile vieții cu mai mult echilibru, înfruntînd impulsul propriei sale alcătuirii interioare. S-ar putea spune între paranteze că prin intermediul eroului său Dominique, Fromentin subscrive tîrziu la idealul clasic de *«honnête homme»*, schișînd astfel un gest anti-romantic. Pe de altă parte, calitățile de analist ale scriitorului sîervesc excelent criticul de artă, îl înarmează cu o înțelegere mai cuprinzătoare, mai adîncă a ceea ce am numi sufletul picturii. Pictorul, la rîndu-i, aduce o bună cunoaștere a meseriei de-a picta, controlîndu-l pe literat, pentru ca acesta să nu piardă

din vedere faptul că pictura trebuie privită prin ea însăși, ca o artă de sine stătătoare, cu limbajul ei propriu, și nu aservind-o altor moduri de creație. Tocmai de aceea, cu inerentele rezerve pe care nu le vom evita, *Maestri de odinioară* își menține și astăzi actualitatea și, pe alt plan, o dată cu *Dominique*, îi asigură lui Eugène Fromentin o trainică vitalitate. Chiar la apariția sa, în 1876, cu trei luni înainte de moartea scriitorului, cartea obține un mare succes. Cu un an în urmă, în iulie 1875, Fromentin făcuse o călătorie prin Belgia și Olanda. Impresiile prilejuite de întâlnirea sa cu pictorii flamanzi și olandezi, precum și cu primitivii secolului de aur constituie materia acestei cărți.

*

* *

Ca scriitor preocupat de pictură, făcînd așadar abstracție de Fromentin-pictorul, e cazul să-l integrăm pe autorul *Maestrilor de odinioară* într-un context mai amplu. Interesul pentru pictură al scriitorilor din secolul trecut își găsește multiple și răsunătoare exemplificări. Există «literatorul», pentru care pictura este o anexă a literaturii și ca atare este privită prin lentilele ei. În acest sens, incompetența și lipsa de gust a lui Émile Zola sînt notorii, dacă n-ar fi să amintim decît atitudinea sa opacă și agresivă față de geniul lui Cézanne. Tot un «literator» este și J. K. Huysmans, scriitor ca stilist, dar precar în calitate de critic de artă, și Théophile Gautier ale cărui cronici se mărginesc la simpla narare a tablourilor. Lista acestor literatori e lungă și n-are rost să dezgropăm din anonimatul în care repauzează nume ce nu-și compensează nicicum nechemarea în materie de pictură și justifică din plin disprețul lui Delacroix atunci cînd îi scrie lui Thoré: «*Sîntem întotdeauna judecați cu idei de literatori, și pe acestea dovedesc ei prostia de-a ni le pretinde* (8 aprilie, 1847). În cazul fraților Goncourt, ei înșiși pictori și gravori, critica se face din punctul de vedere al picturii, prin judecarea formelor și-a coloritului, deși gustul lor este îndoielnic. Îl admirau prea mult pe un Decamps în dauna unor pictori ca Delacroix, Ingres, Corot, Courbet; pe un Raffaelli sau un Nittis în dauna lui Monet, a lui Degas, a lui Renoir. Există apoi scriitorii iubitori de artă, înzestrați cu o percepție predominant sentimentală, de foarte bună calitate, cum e Stendhal, pentru care pictura, ca și muzica, este un mijloc de acces la euforia pe care ți-o provoacă iubirea; subiectivitatea lor aduce nuanțări pline de finețe și nu păcătuiește printr-o suficiență judecătorească. Intuiții apreciate de Delacroix a dovedit Balzac, creatorul lui Frenhofer, eroul din capodopera necunoscută, teoretician de pictură care anticipează idei cézanniene. L-am putea aminti în altă ordine de idei pe Hippolyte Taine, estetician prea aservit teoriei sale deterministe cu privire la rasă, mediu și moment, prea înclinat la ierarhizări. Ultimul exemplu, și cel mai strălucit, rămîne Baudelaire, remarcabil desenator din cînd în cînd, și care, fără să edifice un sistem, este cel mai clarvăzător dintre

toți. Preferînd să vorbească «în numele sentimentului, al moralei și al plăcerii», dușman declarat al picturii «poetice» și «filozofice», căutînd în frumos «ceva ardent și trist», Baudelaire acceptă cu spiritul deschis și lipsit de prejudecăți arta novatoare a vremii sale și pledează cauza multor mari artiști.

În această sumară enumerare, Fromentin își găsește un loc de frunte. *Maeștri de odinioară* rămîne o carte vie, actuală, afirmînd principii și judecăți ce-și mențin validitatea în ciuda unor inadvertențe pe care, de atunci încolo, istoria artei le-a rectificat*). Oricum, reproșul din acest punct de vedere ar fi nemeritat, cu atît mai mult cu cît nici astăzi, cînd istoriografia de artă este atît de științifică, specialiștii n-au renunțat la dreptul de a greși, chiar dacă recuzita lor garantează argumentele cele mai solide.

Fromentin nu ambiționează să scrie o istorie sistematic articulată a artei flamande și olandeze. Critica sa este eclectică și lasă descoperite zone importante din pictura Belgiei și Olandei. Bosch, Brueghel, Jordaens, Vermeer din Delft, iată nume pe care le-a omis, deși ele nu reprezintă descoperiri recente. Astăzi, istoria artei acordă locul cuvenit unui artist ca Rogier Van der Weyden, pe care Fromentin îl menționează, dar nu-i recunoaște decît meritul «*de-a fi lăsat printre lucrările sale o capodoperă unică (...) un învățăcel pre numele său Memling*». Or, Van der Weyden nu-i doar un mare pictor ci și un deschizător de drumuri căruia aveau să-i urmeze Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Justus din Gand, umbrind aureola lui Memling, redus în zilele noastre la proporții «mai» minore. În cazul fraților Van Eyck, trebuie de asemeni spus că rolul lui Hubert este mai mult decît problematic, pentru că însăși existența lui este problematică. În ciuda cercetărilor, mormîntul său n-a fost descoperit în capela în care se găsea inițial lucrarea. După cum afirmă și Jacques Lassaighe** — «*este cu neputință să recunoști două mîini diferite în pictura polipticului, și nimeni n-a izbutit să deosebească partea lui Hubert de aceea a lui Jan*».

Țelul urmărit de Fromentin în însemnările sale ni-l precizează el însuși în preambul: «*Voi da numai glas, în fața cîtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor și nu mai puțin înclindărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzațiile lipsite de importanță ale unui pur dilettante (...) Am să trec prin muzee, dar n-am să le descriu, Voi răbovi în fața anumitor oameni, nu le voi povesti viața și nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioții lor. Voi defini doar, așa cum le-am înțeles eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice*

* În ceea ce privește erorile lui Fromentin, am folosit pentru semnalarea lor în traducerea *Maeștrilor de odinioară* o bună parte din notele excelentei ediții critice apărute în *Le Livre de poche* sub îngrijirea lui Jacques Foucart, față de care ne exprimăm aici gratitudinea (M.M.).

** *La peinture flamande — Le siècle de Van Eyck*, Skira, 1957.

ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cîtuși de puțin chestiuni prea complicate; voi ocoli adîncimile, genunile».

Cititorului, așadar, nu-i rămîne decît să urmărească acest periplu justificat cu atîta modestie, mulțumindu-se cu ceea ce-i oferă — și nu puțin — și completînd aiurea lacunele.

*

* *

Se cuvine, pentru a comenta criticul de artă care a fost Eugène Fromentin, să subliniem încă o dată primul său merit, acela de-a considera pictura ca o artă autonomă, și asta cu atît mai mult cu cît, de atunci și pînă în zilele noastre, gustul marelui public a evoluat puțin și puțini sînt cei care fac efortul de-a vedea într-însa altceva decît o copie servilă a realității, o ramură în imagini a literaturii, un fel de succedaneu artistic al fotografiei, un pretext de fraze. Esențial în evitarea acestei erori fundamentale este modul în care abordăm problema *subiectului* în pictură, de unde necesitatea de-a separa subiectul propriu-zis *pictural* de acela care reproduce realul *textual*. A judeca pictura prin subiectul *textual* și a neglija problema limbajului specific înseamnă a ieși din pictură, a o aservi fie naturalismului plat, fie diverselor fluctuații ideologice. Desigur, și paranteza se impune, a da precădere cu exclusivitate problemelor de limbaj comportă riscul nu mai puțin grav de-a vida pictura de orice semnificație, de-a o reduce la experimente sterile — risc valabil de altfel pentru oricare altă artă.

Or, importanța lui Fromentin ca teoretician este aceea de-a formula principii perfect viabile în problema subiectului pictural, criticul de artă depășind astfel executantul. Preocuparea aceasta este exprimată în *Un an la Sabel*, cînd constata că «arta a decăzut cu totul», «din ziua cînd subiectul (textual — n.n.) s-a introdus în pictură (...) din ziua de-a pururi deplorabilă cînd a devenit scopul ei». Căci, se întreabă el, «ce-i subiectul dacă nu anecdota introdusă în artă, faptul în locul ideii plastice, povestirea, cînd există o povestire, scena, exactitatea costumului, verosimilitatea efectului, într-un cuvînt adevărul fie istoric fie pitoresc? Totul se deduce și totul se înlănțuie. Logica adusă în subiect conduce de-a dreptul la culoarea locală, duce la un impas, căci, odată ajunsă acolo, artei nu-i mai rămîne decît să se oprească; ea s-a terminat.»

Rezultă în continuare că adevărata menire a picturii nu-i exactitatea fotografică și documentară ci reprezentarea unui adevăr omenesc mult mai amplu pentru a putea fi limitat în aparențe imediate și pe care o reproducere a imediatului îl eludează de fapt. Invocăm în sprijinul acestei teze o afirmație esențială din *Maeștri de odinioară*: «*Arta de-a picta nu-i altceva decît arta de-a exprima invizibilul prin vizibil*». A spus același lucru, prin 1400, și Cennino Cennini în a sa *Libro dell'arte*: «*Pentru a picta e nevoie de imaginație și de îndemînare, ca să putem descoperi lucrurile invizibile ascunse în umbra obiectelor din natură, ca să le eternizăm cu mîinile noastre și să prefacem în vizibil ceea ce aparent n-a existat pînă la noi*». Îl spune

Paul Klee în zilele noastre și-l vor fi gândit desigur, mai direct sau mai confuz, mult înainte, alții, zgîriind pereții cavelor, într-atît de vechi sînt adevărurile pe care le redescoperim mereu, uluiți. Nu trebuie să căutăm aici neapărat prelungiri metafizice. E vorba numai de capacitatea artei, în speță a picturii, de-a explora dincolo de pojghița aparențelor cu mijloace care-i sînt proprii, cu termeni de raportare pe care-i află în ea însăși. Astfel, semnificațiile omenești pe care le implică, departe de-a fi eludate, dobîndesc profunzime și strălucire prin adecvarea procedeeelor de analiză și exprimare a realității vaste care-i *«asemenea unui dicționar: ea este o carte plină de repetiții și de sinonime; multe cuvinte echivalente pentru aceeași idee. Ideile sînt simple, formele multiple; vouă căderea de-a alege și de-a rezuma»*. (Un an la Sabel).

Referindu-se la modul pictural de-a folosi subiectul în cazul unor «păgîni» ca Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto, Fromentin arată că, mai presus de anecdotă, el înseamnă *«apoteoza omului cu toate atribuțiile sale»*, și aceasta cu condiția de-a fi *«crezul unui suflet emoționat»* (id.). Nu-i mai puțin adevărat că, instinctiv sau deliberat, toți marii maeștri au creat în acest sens; înalta lor calitate spirituală a exclus deopotrivă narația plată și experimentul gratuit. Și Fromentin știa acest lucru cînd comenta un tablou de Ruisdael: *«Trebuie să vezi această pînză (...) ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi, căci nu era el omul care să se plece, cum înobilezi un subiect cînd tu însuși ești un spirit nobil, cum nu există urciune pentru un ochi ce vede frumos, nici meschinărie pentru o senzație puternică, într-un cuvînt ce devine artă de a picta atunci cînd e practică de un spirit ales»*.

Fetșizarea vulgară a subiectului înseamnă exclusivitatea vizibilului în dauna invizibilului. A căuta invizibilul picturii înseamnă însă a pătrunde în substanța ei intimă, a depista astfel, prin spiritualitatea operei, spiritualitatea artistului, a-i găsi locul cuvenit în spiritualitatea comunității sale, a restitui astfel umanității, cu toată bogăția semnificațiilor sale, această *«creație subiectivă a spiritului»* care-i opera de artă — pentru a folosi cuvintele lui Delacroix.

Se deduce că, astfel considerată, reprezentarea picturală, relația ei cu timpul istoric dobîndește o accepție mai largă, ce exclude suprapunerile mecanice, ea integrîndu-se prin finalitatea ei, care-i *frumosul*, în patrimoniul spiritualității universale, acela pe care ni-l putem închipui al tuturor timpurilor, popoarelor și țărilor, lipsit de ierarhie, căci ierarhia ar presupune ideea de progres în artă, adică acolo unde nu există decît metamorfoze.

Frumosul, căutarea lui, — e cazul s-o subliniem? — iese din sfera unui estetism uscat, e consubstanțial cu însăși ființa umană.

Modul în care exemplul școlii olandeze neagă paralelizarea dogmatică între creație și eveniment istoric e concludent: *«Și dacă ne gîndim la toate evenimentele secolului al șaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldați și mateloți, la luptele și suferințele sale; dacă ne închipuim spectacolul pe care-l putea oferi fara în acele vremuri de urgie, rămînem uimiți văzînd pînă unde merge ne păsarea picturii față de*

ceea ce era însăși viața poporului (...) Istoria olandeză n-a înfriut de loc, sau prea puțin, pictura acestor vremuri zbuciumate, și nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor».

Dar cine poate să nege caracterul profund omenesc al picturii olandeze? Cine se poate desolidariza de meditația patetică a lui Rembrandt, ce document textual poate înlocui vreodată visul misterios al lui Vermeer? Legat direct de evenimente (nici această posibilitate nu trebuie exclusă căci ar dogmatiza anti-dogmatismul) sau detașat de ele, frumosul are rațiunea sa întrinsecă, și asta-i destul.

«Încotro să ne îndreptăm atunci recunoștința? se întreabă E.F. la un moment dat. Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai mare? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pîrghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care țintește omul fără să-și dea seama?»

Permanența acestui ideal înseamnă, în ciuda tuturor tribulațiilor istorice, permanența umanității, acea legătură care-i menține coeziunea prin secole, invizibilul descoperit de artist în vizibil. «În fond, întregeste E.F., nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginațiile îi dau tîrcoale, sensibilitățile se emoționează în prezența lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgește mult mai bucuros ceea ce farmecă și uluiește decît ceea ce înduioșează, sau convinge, sau explică». Și dacă «un popor pierde o dată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale, din toată istoria lui supraviețuiește o bucată de marmură sau de bronz; și acest martor e destul». De fapt, triumful «invizibilului» asupra vizibilului imediat și trecător.

*

* *

Organizate în jurul cîtorva personalități ale artei flamande și olandeze, însemnările lui Fromentin stăruie cu precădere asupra celor două genii pe cît de reprezentative, pe atît de opuse: Rubens și Rembrandt.

E greu de formulat o părere exactă despre Rubens fără să apelezi la spusele lui Fromentin. Omul este schițat într-un desen sintetic și expresiv, iar analiza magistrală a operei întărește imaginea acestui personaj princiar, pătrunzînd totodată mecanismele tehnicii sale în strînsa corelație cu însăși natura artistului. Iată cuvinte definitorii: «*Frenezia pe care i-o presupun e mai degrabă un fel de a simți decît un fel de a picta dezordonat. Pe cît e sufletul de înflăcărat și spiritul întotdeauna gata să se avînte, pe atît de calm e penelul. Într-o astfel de organizare există un raport atît de exact și relații atît de prompte între viziune, sensibilitate și mină, o asemenea desăvîrșită supunere a uneia față de celelalte, încît impulsurile firești ale minții care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decît această febră aparentă, stăpînită în virtutea unor calcule profunde și slujită de un mecnism exersat în toate încercările*».

Și concluzia justificată: «*Rubens n-a făcut altceva decât să înfrumusețeze și să transforme printr-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viața într-o accepțiune preferată*».

În ce-l privește pe Rembrandt, e remarcabil modul în care se profilează personalitatea pictorului vizionar, fără a se ocoli, cu o luciditate ce pare necruțătoare, aspectele accidentale, rătăcirile artei sale. A interpreta rezervele lui Fromentin ca rezultat al unei «*ireductibilități de temperament*» (Fr. Fosca), a presupune un nemărturisit refuz al însăși creației sale, însemna a judeca destul de zgîrcit căldura, generozitatea cu care acesta ne revelează geniul rembrandtian, desprinzîndu-l din ganga căutărilor sale interioare și exterioare, chiar dacă, într-o scrisoare către soția sa, Fromentin recunoaște că «*preferă altfel de artă*». În acest sens, toate comentariile au drept scop dezvăluirea și analiza caracterului dublu al structurii artistului: «*Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni cu temperamente opuse, care s-au stingerit foarte tare unul pe celălalt. Forța lor este aproape egală, importanța lor n-are nimic comparabil, cît privește obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre și foarte rar. De obicei, acționau și gîndeau separat, ceea ce le-a reușit întotdeauna*».

Analiza *Rondului de noapte* este textul de bază cu care se argumentează această dualitate. Celebritatea tabloului oferă o șansă chiar și cititorului mai puțin avizat. Tocmai de aceea, ea implica prin subtextul ei o discuție nelipsită de interes cu privire la abordarea «monștrilor sacri» care concentrează asupra lor atenția și adorația publică molipsită de principiul «ideilor primite» și, deseori, fără nuanțările necesare. Un colocviu savant stabilea odată, între cele două războaie, că *Rondul de noapte* este cea mai valoroasă pînză din patrimoniul universal, detronînd astfel, *Tripticul de la Isenheim*, al lui Grünewald, decretat așijderi cu patru ani înainte. Vanitatea unor asemenea decrete e întristătoare și nu pledează în favoarea lucidității spiritului omenesc, comportînd aceeași naivă enormitate mondenă potrivit căreia «mis Europa» de pildă, ar fi într-adevăr cea mai frumoasă femeie din Europa. Este și aici, probabil, mutată pe planul vulgar, o nevoie a certitudinilor absolute. Numai că această nevoie aduce riscul fanatismelor și al idolatriei, exclude examenul critic, atît de necesar întotdeauna, și denotă în ultimă instanță un anume primitivism intelectual. A vedea într-o creație laturile sale insuficiente nu înseamnă a o nega și judecata cu privire la *Rondul de noapte* nu-l anulează, dar ne face să vedem mai exact geniul lui Rembrandt. De altfel, cu privire la psihologia gustului, la intransigențele și mecanismele sale, chiar Fromentin ne oferă pagini pe cît de elocvente pe atît de exacte, la a căror valabilitate, după un secol, subscriem nu fără oarecare melancolie.

«*În ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decît un idolatru. Sceptic da, însă credul; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înăscută e aceea de-a se supune. Își schimbă doar stăpîinii, își*

schimbă doar idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănțuit și se înlănțuie singur. Se îndoiește, negă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinței; și deîndată ce admiră, obții de la el cea mai deplină renunțare la facultățile de examen independent pe care le apără cu atîta strășnicie (...) Ceea ce ține de artă îi apare ca un domeniu al său unde rațiunea nu se teme de surprize, unde își poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblețe, se leagă de ele și nu mai admite să i le tăgăduiască ceva (...).

Răsfoind opera marilor artiști din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulități stăruitoare. Fără să examinăm prea îndeaproape dacă preferințele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puțin că spiritul modern nu vădește o aversiune chiar atît de mare față de convențional, și am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observîndu-le pe toate cele cu care și-a presărat în bine sau în rău istoria (...) Lumea admiră, decretează genii, capodopere, și eu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de nașterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Și, mulțumită acestei neatenții ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui și lumea, același om care disprețuiește supranaturalul se va înclina în fața supranaturalului pîrînd că nici nu bănuiește una ca asta. Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea și efectul superstițiilor în materie de artă».

Și cîte erori n-au produs pînă acum superstițiile în artă, cîte valori false n-au promovat în dauna, de multe ori, a valorilor autentice! Acest lung citat, pe care l-am reprodus tocmai pentru a convinge atenția cititorului să zăbovească asupra-i la momentul potrivit, constituie o lecție de luciditate și-i bine să ne reamintim de ea ori de cîte ori spiritul nostru prea înflăcărat năzuiește să convertească preferințe subiective în valori exclusive și absolute și să le dea putere de lege.

Eliberat de asemenea superstiții, Fromentin oferă cifrul cu care pătrundem în zona majoră a creației lui Rembrandt: «Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i de asemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realitățile vieții exterioare prin aproximațiile profund calculate ale verosimilului».

Punctul definitiv îl pune atunci cînd îl califică drept un «luminarist» și întregeste arătînd ce devine «luminaristul», «atunci cînd abordează cu lanterna lui surdă lumea miraculosului, a conștiinței și-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta, pentru că în arta de-a înfățișa invizibilul el n-are egal».

Sigur, de la Fromentin încoace, exegeza rembrandtiană s-a adîncit, a extins aria explicațiilor, dar esența observațiilor acestuia nu și-a pierdut validitatea și nimeni, după cîte știm, n-a putut să le anuleze.

*

* *

Nu vom stăruia asupra celorlalte nume și aspecte din arta flamandă și olandeză pe care le ia în dezbatere Fromentin, pătrunzătoarele meda-

lioane consacrate lui Paulus Potter, Cuypp, Ruisdael, admirabilul portret în care e schițată, din câteva trăsături sigure, figura lui Van Dyck, sau raporturile pe care le stabilește cu pictura franceză (excluzînd însă judecățile cu privire la contemporanii săi). De asemeni, în treacăt numai, e cazul să avertizăm asupra a ceea ce am numi planul tehnic, de specialitate, din structura acestei cărți. Fromentin era pictor și comentează tablourile ca pictor, pătrunzînd în procesul intim de creație al pictorilor de care se ocupă. Afirmînd individualitatea mijloacelor, el stabilește, după cum am exemplificat și prin cazurile lui Rubens și Rembrandt, unitatea dialectică dintre om și artistul care-l exprimă, fără să omită nuanțările ce se impun. În plus, o sumă de noțiuni de pictură cuprinse în paginile despre *valori, culoare și lumină, clarobscur, modelaj* conferă acestei cărți utilitatea unui adevărat manual de educație vizuală, dar fără pedanterie și cu mijloacele scriitorului.

Trecînd așadar peste toate acestea, vom face un ultim popas asupra capitolului închinat lui Frans Hals, care ni se pare semnificativ din alt punct de vedere, întrucît relevă latura să spunem «opacă» a lui Fromentin. Fără a-l nega, firește, pe marele pictor din Haarlem, el îl minimizează tocmai în detrimentul noțiunii de *pictural* pe care, de altminteri, știe s-o apere atît de bine mai ales cînd se referă la trecut, și-o înțelege atît de puțin cînd judecă prezentul său. Paradoxul este că apreciază foarte competent picturalitatea lui Hals și-l decretează un maestru al execuției — numai atît — dar nu intuiește drumurile pe care acesta le poate deschide, le deschide chiar sub ochii săi. Văzînd în Hals «*un inițiator al picturii moderne*», Raymond Charmet într-un articol din *Jardin des Arts* (aprilie, 1968) îl considera drept «*maestrul exemplar al picturii pure, această mare ambiție a timpului nostru*». Fără a subscrie la rețeta vreunei «arte pure» luăm termenul ca o convenție lexicală în favoarea noțiunii de picturalitate.

În aceeași epocă în care Fromentin îl admira pe un Meissonier, un Vallon, un Sylvestre sau un Jean Paul Laurens, se afirma realismul lui Courbet, Manet pictase *Lola de Valence, Olympia, Dejunul la iarbă verde* etc; o serie de mari artiști se grupau sub steagul impresionismului, alții tot atît de mari ca Degas sau Daumier își urmau drumul plin de rodnice descoperiri, deschizînd noi perspective. Din toate aceste metamorfoze ale picturii, Fromentin nu vrea să înțeleagă mai nimic, exemplificînd în felul său eternă «gîlceavă dintre antici și moderni» ce marchează fiecare etapă înnoitoare în istoria artelor ca și-n aceea a oamenilor. Manet este ținta principală a atacurilor ce colorează polemic paginile *Maestrilor de odinioară*. Or, Manet a înțeles bine latura originală a picturii lui Hals, căruia îi datorează destul, așa după cum îi este dator și lui Goya. «*Manet, constată Fromentin în însemnările redactate la Haarlem, s-a inspirat vădit din ultima lui manieră, dar cu un ochi mai puțin just, un sentiment al naturii mult inferior (...)* De la Frans Hals se iau indicațiile sumare, pensulațiile rapide. Numai că în loc să păstreze exact sentimentul gestului, al formei și al culorii, ei (tînăra școală franceză — n.n.) le pun alandala...»

Reproșurile la adresa lui Manet, care a fost unul dintre cei mai activi fermenti din pictura înnoitoare a secolului al XIX-lea, vizează de fapt o întreagă direcție. Într-o judecată globală și rudimentară el acuza noua generație de pictori de *«pasiunea adevărului absolut și a reprezentării textuale»*. Și altundeva: *«Există o perioadă și-un loc anume în cursul anului când aceste mode noi se afișează cu mare zarvă: expozițiile noastre de primăvară. Dacă sînteți cit de cit la curent cu noutățile ce apar atunci, veți observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzația a ceea ce poate fi văzut pe stradă.»*

Cît de ciudat sună astăzi în urechile noastre aceste cuvinte nedrepte și cît de mult s-a înșelat Fromentin cînd, admirînd maeștrii trecutului nega prezentul său efervescent: *«S-ar spune că arta de a picta e un secret de mult pierdut și ultimii maeștri într-adevăr experimentați care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit.»*

Timpul a infirmat rigorismul lui Fromentin, revelînd o latură dogmatică a atitudinii sale față de pictură. După ce apăruse atît de exact caracterul pictural al subiectului, atunci cînd e vorba de contemporanii săi novatori el se pierde păcătuind împotriva propriilor sale principii.

Și încă, fără să acceptăm aceste rezerve, se impune să le considerăm în mod nuanțat, să degajăm din ele unele principii viabile pe care astăzi le-am putea folosi în chip de corective atunci cînd descoperind noi idoli, renegăm cu prea multă ușurătate trecutul și cînd modernitatea se confundă cu mondenitatea imitatorilor ale căror «experimente» nu izvorăsc din necesități structurale, ci din înclinarea de-a prelua substanța altor tablouri, văzute, poate, doar în albume de reproducere, înclinare ce se denumește cu un termen nedelicat plagiat. Rîndurile transcrise mai sus, și-atît de opace, continuă cu un diagnostic pe care în alte cazuri, astăzi, l-am putea folosi cu mai multă îndreptățire: *«Așa se face că individualismul metodelor (și, nota bene, în principiu Fromentin nu neagă necesitatea individualității metodelor — M.M.) nu-i la drept vorbind decît efortul fiecăruia de a-și închipui ceea ce n-a învățat, că anumite abilități practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu știe încotro s-o apuce; și aproape totdeauna așa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond niște neliniști de nelecuit.»*

Se vede așadar că fetișul modernității este vechi. Dar faptul că Fromentin a greșit nu exclude îndreptățirea principiului atunci cînd constatăm că noțiunea de modern tinde să devină ea însăși o dogmă la fel de periculoasă ca oricare alta, promovînd efemere snobisme ce amăgesc mulți artiști autentici, care schimbă pe modernitate eternitatea la care ar trebui să aspire. Sînt cazuri cînd nu putem decît aplauda cuvintele lui Fromentin atunci cînd afirmă *«că a pretinde să te deosebești prin veșminte cînd tu însuși n-ai nimic deosebit, este un mijloc jalnic și van de a dovedi cum că ești cineva»*.

Și cu această ultimă notație, atât de actuală, presupunînd că cititorul a avut răbdarea de-a ajunge pînă aici și fără a avea pretenția că am epuizat comentariile posibile pe marginea cărții lui Eugène Fromentin îi dăm cuvîntul acestuia cu speranța că nu l-am trădat prea mult în echivalențele românești în care ne-am străduit să-l transplantăm, în ciuda numeroaselor dificultăți și capcane, pe care le presară în drumul traducătorului frumosul text original.

MODEST MORARIU

PREAMBUL

Bruxelles, 6 iulie, 1875

Am venit să-i văd pe Rubens și pe Rembrandt la ei acasă, și de asemeni școala olandeză în cadrul său, veșnic același, cu viața sa agricolă și maritimă, cu dunele și pășunile sale, cu nouri groși și orizonturi joase. Există aici două arte distincte foarte complete, foarte independente una de cealaltă, foarte strălucite, și care s-ar cuveni studiate în același timp de un istoric, de un gânditor și de un pictor. Din acești trei oameni, care ar trebui contopiți într-unul singur ca să iasă ceva temeinic, n-am nimic comun cu primii doi; cît privește pictorul, admitînd că are cît de cît sentimentul distanțelor, el încetează de a se mai numi astfel de îndată ce se apropie chiar și de cel mai ignorat dintre măestrii acestor țări privilegiate.

Am să trec prin muzee, dar n-am să fac inventarul lor. Mă voi opri în fața anumitor oameni; nu le voi povesti viața și nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioții lor. Voi defini doar, așa cum le înțeleg eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cîtuși de puțin chestiuni prea complicate; voi evita adîncimile, genunile.

Arta de a picta nu-i altceva decît arta de a exprima invizibilul prin vizibil; mici sau mari, căile sale sînt presărate cu probleme pe care nimic nu te împiedică să le cercezezi pentru tine însuși, considerîndu-le drept adevăruri, dar pe care e bine să le lași în noaptea lor ca pe niște

mistere. Voi da numai glas, în fața câtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor și nu mai puțin înclinațiilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzațiile lipsite de importanță ale unui pur *dilettante*.

Vă previn că nu voi urma, în aceste studii, nici un fel de metodă, nici o expunere sistematică. Veți afla aici multe lacune, unele preferințe și unele omisiuni, fără ca acest dezechilibru să prejudicieze întrucâtva importanța sau valoarea operelor de care nu voi fi vorbit. Îmi voi aminti din când în când de Luvru, și nu mă voi sfii să vă întorc prin saloanele sale, pentru ca să aveți exemple mai la îndemână și să verificați mai ușor. E posibil ca anumite păreri de-ale mele să se bată cap în cap cu părerile gata făcute; nu țin cu tot dinadinsul, dar nici nu voi ocoli deloc revizuirile de idei ce s-ar putea naște din aceste dezacorduri. Vă rog să nu vedeți aici dovada unui spirit rebel care ar urmări să se singularizeze prin cutezanțele sale, și, străbătînd drumuri bătătorite, s-ar teme să nu-l acuze careva că n-a observat nimic, de vreme ce nu judecă totul altfel decît ceilalți.

De fapt, aceste studii vor fi doar niște însemnări, iar aceste însemnări elementele dezlîinate și disproportionale ale unei cărți ce ar trebui scrisă abia de acum înainte, avînd un caracter mai special decît cele scrise pînă-n prezent, și în care filozofia, estetica, nomenclatura și anecdotele ar ocupa loc mai puțin, problemele de meșteșug cu mult mai mult. Ar fi un fel de conversație despre pictură, în care pictorii și-ar recunoaște obiceiurile, în care oamenii de lume ar învăța să cunoască mai bine pictorii și pictura. Pentru moment, metoda mea va fi să uit tot ce s-a spus cu privire la acest subiect, țelul meu să ridic probleme, să stîrnesc pofta de a medita asupra lor, și să insuflu curiozitatea de-a le rezolva acelor care ar fi capabili să ne facă un astfel de serviciu.

Intitulez aceste pagini *Maeștri de odinioară*, așa cum i-aș numi și pe *maeștrii* severi sau familiari ai limbii noastre franceze, dacă ar trebui să vorbesc despre Pascal, despre Bossuet, despre La Bruyère, despre Voltaire sau Diderot, — cu singura deosebire că în Franța există școli unde încă se mai practică respectul și studiul acestor maeștri stilști, în timp ce în momentul de față nu prea

cunosc astfel de școli în care să se recomande studiul respectuos al măștrilor în veci exemplari ai Flandrei și ai Olandei.

Presupun de altfel că cititorul căruia mă adresez îmi seamănă îndeajuns pentru a mă urma fără prea multă osteneală, dar este în același timp destul de diferit pentru a-mi oferi plăcerea de a-l contrazice, punînd un pic de pasiune în dorința de a-l convinge.

I. MUZEUL DIN BRUXELLES

Importanța Muzeului din Bruxelles a depășit întotdeauna cu mult faima sa. Ceea ce îi dăunează în ochii oamenilor înzestrați cu un spirit ce merge instinctiv dincolo de lucruri e faptul că se află la doi pași de granițele noastre, și ca atare e cel dintâi popas într-un pelerinaj ce duce spre niște locuri sacre. Van Eyck se află la Gand, Memling la Bruges, Rubens la Anvers; Bruxelles nu poate pretinde că vreunul dintre acești oameni de seamă îi aparține în mod exclusiv; nu i-a văzut născându-se, abia ce i-a zărit pictînd; nu le păstrează nici cenușa, nici capodoperele; toată lumea ține să-i viziteze la domiciliu și altele-s locurile unde vă așteaptă ei. Așa se explică atmosfera de casă pustie a acestei frumoase capitale ce riscă s-o expună unei neglijări cu totul nemeritate. Se ignoră sau se uită faptul că nicăeri în Flandra acești trei principii ai picturii flamande nu sînt escortați de un alai mai mare de pictori și de spirite alese care-i înconjură, îi urmează, le premarg, le deschid porțile istoriei, dispar atunci cînd intră ei, dar îi ajută să intre. Belgia este o minunată carte de artă ale cărei capitole, spre fericirea gloriei provinciale, sînt risipite cam pretutindeni, dar a cărei prefață se află la Bruxelles și numai la Bruxelles. Aceluia care ar fi ispitit să sară prefața pentru a se repezi asupra cărții, i-aș spune că greșește, că deschide cartea prea devreme, și-o va citi rău.

Această prefață e deosebit de frumoasă prin ea însăși, fiind totodată un document pe care nimic nu-l poate înlocui; ea ne avertizează ce trebuie să vedem, ne pregătește pentru toate, ne face să ghicim totul, să înțelegem totul; ea pune ordine în această profuziune de nume proprii și lucrări ce se învălmășesc în puzderia capelor,

unde întâmplările timpului le-au risipit și se clasează aici fără echivoc, grație tactului desăvârșit cu care au fost adunate și catalogate. E un fel de inventar al artiștilor pe care Belgia i-a produs pînă la școala modernă și-un soi de rezumat a tot ceea ce posedă în diversele sale depozite: muzee, biserici, mănăstiri, aziluri, primării, colecții particulare. Poate că nici ea însăși nu cunoștea exact întinderea acestui vast tezaur național, — după Italia, cel mai bogat din cîte există pe lume, împreună cu Olanda, — înainte de a fi avut două registre care să-l inventarieze, amîndouă la fel de bine ținute: muzeul din Anvers și cel din Bruxelles. În fine, istoria artei în Flandra e capricioasă, destul de romanescă; în fiecare clipă firul se rupe și se înnoadă la loc; îți închipui că pictura s-a pierdut, s-a rătăcit pe marile drumuri ale lumii; aduce oarecum cu povestea fiului risipitor, care se întoarce cînd nu-l mai aștepți. Dacă vrei să aveți o idee cu privire la aventurile sale și să aflați ce i s-a întîmplat cîtă vreme a lipsit, dați o raită prin muzeul din Bruxelles; o să v-o spună el, cu acea ușurință de informare pe care poate s-o ofere un compendiu complet, veridic și foarte clar al unei istorii ce-a durat două secole. N-am să vă descriu înfățișarea lui, care-i desăvârșită. Săli frumoase, lumină frumoasă, opere una și una prin frumusețea, raritatea sau numai valoarea lor istorică. Cea mai ingenioasă exactitate în determinarea proveniențelor; peste tot, un gust, o grijă, o știință, un respect pentru opera de artă care astăzi transformă această bogată colecție într-un muzeu model. Bineînțeles, e vorba în primul rînd de un muzeu flamand ceea ce-i conferă un interes de familie în Flandra, un preț inestimabil în Europa.

Școala olandeză este aproape inexistentă aici; nici n-o caută nimeni de altfel. Ea s-ar izbi de credințe și obiceiuri care-i sînt străine: niște mistici, niște catolici și niște păgîni, și n-ar face casă bună cu nici unul dintre ei. Ar trebui să trăiască laolaltă cu legendele, cu istoria antichității, cu amintirea directă sau indirectă a ducilor de Burgundia, arhiducilor de Austria, și de asemeni a ducilor italieni, cu papa, Carol Quintul, Filip al II-lea, adică numai lucruri și oameni de care habar n-avea sau pe care i-a renegat, împotriva cărora s-a războit timp de o sută de ani, și de care geniul, instinctele și nevoile sale, în consecință însăși destinul său trebuiau s-o separe deslușit și violent. Ca să ajungi de la Moerdick la Dordrecht, trebuie să treci doar apele Meusei; totuși, între

cele două granițe există o întreagă lume. Anvers e antipodul Amsterdamului; și atît prin eclectismul său jovial cît și prin laturile de voioasă sociabilitate ale geniului său, Rubens e mai aproape de Veronese, Tintoretto, Tițian, Correggio, ba chiar și de Rafael, decît de Rembrandt, contemporanul dar și neîmpăcatul său opozant. Cît despre arta italienească, ea se află aici numai spre aducere-aminte. Este o artă ce-a fost falsificată pentru aclimatizare, și care, trecînd în Flandra, se alterează de la sine. Zărind, în partea cea mai puțin flamandă a galeriei, două portrete de Tintoretto¹ nu excelente, foarte retușate, dar tipice, ezităm să le pătrundem înțelesul alături de Memling, de Martin de Vos, de Van Orley, de Rubens, de Van Dyck, ba chiar și alături de Anthonis Moor. La fel se întîmplă și cu Veronese: e un dezrădăcinat aici; culoarea lui n-are strălucire și aduce a tempera, stilul este cam rece, fastul artificial și aproape rigid. E totuși o piesă superbă, se numără printre reușitele sale: e vorba de un fragment de mitologie triumfală, desprins dintr-un plafon al Palatului ducal, unul dintre cele mai frumoase²; dar alături se află Rubens și asta-i destul pentru a-i conferi acestui Rubens venețian un accent străin. Care din doi are dreptate? și chiar de-ar fi să n-ascuți, bineînțeles, decît limba atît de admirabil vorbită de acești doi oameni, ce anume valorează mai mult, retorica savantă și corectă practică la Veneția, sau incorectitudinea emfatică, grandioasă și înflăcărată a graiului din Anvers? La Veneția, înclini pentru Veronese; în Flandra, îl înțelegi mai bine pe Rubens.

Asemenea tuturor artelor temeinic constituite, arta italienească este totodată foarte cosmopolită pentru că a cutreierat pretutindeni, și foarte trufașă pentru că n-a apelat la ajutorul nimănui. Se simte ca acasă în toată Europa, exceptînd două țări: Belgia, al cărei spirit l-a impregnat simțitor, dar fără a-l supune vreodată; Olanda, care pe vremuri se prefăcuse a-i cere sfaturi, și care pînă la urmă s-a lipsit de ea; așa se face că, dacă trăiește în bună vecinătate cu Spania, dacă domnește în Franța, unde, cel puțin în pictura istorică, cei mai buni pictori ai noștri au fost niște romani, în Flandra, ea întîlnește numai doi sau trei oameni, foarte mari, de stirpe aleasă și de stirpe indigenă, care dețin puterea și nu înțeleg cîtuși de puțin s-o împartă cu cineva.

Istoria legăturilor dintre cele două țări, Italia și Flandra, e curioasă; ea este lungă, difuză; altundeva te-ai rătăci printr-însa; aici, după cum v-am spus, o citești în mod

curent. Începe cu Van Eyck și se încheie în ziua când Rubens a părăsit Genova și s-a întors acasă aducînd în sfîrșit în bagajele sale spuma lecțiilor italienești, la drept vorbind, tot ce putea accepta în mod rezonabil din aceste lecții arta țării sale. Această istorie a celui de-al cincisprezecelea și de-al șaisprezecelea secol flamand alcătuiește partea de mijloc și într-adevăr originală a muzeului.

Pătrunzi prin secolul al patrusprezecelea, sfîrșești cu prima jumătate a secolului al șaptesprezecelea. La cele două extreme ale acestui strălucit itinerar, ești izbit de același fenomen, destul de rar, într-o țară atît de mică: o artă ce se naște pe loc și din ea însăși, o artă ce renaște cînd credeai că e moartă. Îl recunoști pe Van Eyck într-o foarte frumoasă *Închinare a magilor*³, îl întrezărești pe Memling⁴, în cîteva portrete de o mare finețe, și dincolo, tocmai la capăt, la o distanță de o sută cincizeci de ani, îl zărești pe Rubens. De fiecare dată într-adevăr el îți apare asemenea unui soare ce răsare și-apoi asfințește, cu strălucirea și vremelnicia unei prea frumoase zile fără întoarcere.

Cît timp Van Eyck se află la orizont, există unele licăriri ce răzbat pînă la hotarele lumii moderne și datorită acestor licăriri, lumea modernă pare că se trezește, se recunoaște și se luminează. Italia prinde de veste și vine la Bruges⁵. Și astfel, cu prilejul vizitei unor meseriași curioși să învețe cum trebuie să procedeze pentru a picta bine, cu strălucire, cu consistență, cu dezinvoltură, trainic, între cele două popoare începe un du-te-vino care cu timpul are să-și schimbe caracterul și scopul, fără să înceteze însă. Van Eyck e departe de-a fi singurul; în jurul său, lucrările mișună, lucrările mai degrabă decît numele. Nu le deosebești prea mult, nici între ele, nici de școala germană; e un sipet, o lacră, o văpaie de giuvaere scumpe. Închipuiți-vă o colecție de orfevrării pictate în care simți deopotrivă mîna vitrierului, a gravorului, a miniaturistului ce împodobește psaltirile; sentimentul este grav, inspirația monahală, destinația princiară, meșteșugul deja foarte experimentat, efectul orbitor, dar, printre aceste giuvaere, Memling rămîne întotdeauna distinct, unic, fermecător și candid, precum o floare cu rădăcini nevăzute și din care n-a crescut nici un vlăstar.

Această frumoasă auroră o dată stinsă, acest frumos amurg o dată sfîrșit, noaptea pogorî peste nord și Italia începu să lumineze la rîndu-i. În chipul cel mai firesc, nordul alergă într-acolo. Pe atunci, Flandra ajunsese la

acel moment critic din viața indivizilor și-a popoarelor cînd, dacă nu mai ești tînăr, trebuie să te maturizezi, dacă nu mai crezi, trebuie să știi. Flandra procedă cu Italia așa cum procedase și Italia cu Antichitatea; ea se înturnă spre Roma, Florența, Milano, Parma și Veneția, întocmai precum Roma și Milanul, Florența și Parma se înturnaseră spre Roma latină și spre Grecia.

Primul care a plecat a fost Mabuse prin 1508, apoi Van Orley, cel mai tîrziu în 1527, apoi Floris, apoi Coxcie, iar ceilalți i-au urmat⁶. Astfel, timp de un secol, în plin pămînt clasic, a ființat o Academie flamandă care a format destui elevi buni, cîțiva pictori buni, a fost cît pe ce să înăbușe școala din Anvers printr-un exces de cultură lipsită de adîncime sufletească, prin niște lecții mai bine sau mai rău învățate, ajungînd în cele din urmă să semene confuzie. Trebuie să-i considerăm drept precursori? În orice caz, ei sînt cei care lasă urmași, intermediarii, oamenii studioși și bine intenționați, ispitiți de faimă, fascinați de orice noutate, chinuiți de dorința de mai bine. Nu voi pretinde acum că totul, în această artă hibridă, a fost de natură să consoleze pentru ceea ce nu mai exista, să trezească speranțe pentru ceea ce se aștepta. Oricum, toți captivează, interesează, instruiesc, chiar dacă nu învățăm, cunoscîndu-i, decît un singur lucru, într-atît de definitiv dovedit încît a devenit banal: înnoirea lumii moderne de către lumea veche și extraordinara atracție ce împinge Europa spre Renașterea italiană. În nord, Renașterea se produce exact așa cum se produsese și-n sud, cu singura deosebire că în momentul acela Italia premerge, Flandra urmează, Italia ține școală de cultură aleasă și de spirit ales, iar învățăceii flamanzi dau buzna într-acolo.

Acești învățăcei, ca să le dăm astfel un nume care le cinstește maeștrii, acești discipoli, ca să-i numim mai curînd conform entuziasmului și după meritele lor, sînt diverși și-n mod divers impresionați de spiritul care de departe glăsuiește tuturora, iar de aproape îl vrăjește pe fiecare potrivit cu firea lui. Sînt unii pe care Italia i-a atras, dar nu i-a convertit, ca de pildă Mabuse care a rămas gotic în concepție, în meșteșug, n-a adus din excursia lui decît gustul arhitecturilor frumoase și deja acela al palatelor mai degrabă decît acela al capelelor⁷. Sînt cei pe care Italia i-a reținut și păstrat, cei pe care i-a trimis îndărăt, destinși, mai mlădioși, mai nervoși, ba chiar prea înclinați spre atitudinile dinamice, ca Van Orley; alții pe care i-a îndrumat spre Anglia, Germania

sau Franța; în sfârșit alții care se întorc de nerecunoscut, printre aceștia Floris, a cărui manieră turbulentă și rece, stilul baroc, meșteșugul inconsistent au fost salutate ca un eveniment în cadrul școlii și i-au adus cinstea primejdioasă de-a forma, precum se spune, 150 de elevi. Printre acești transfugi, sînt lesne de recunoscut puținii îndărătnici care, în mod excepțional, cu candoare, cu vigoare au rămas legați de brazda natală, au adîncit-o, și au găsit lucruri noi, chiar acolo; dovadă Quentin Matsys, fierarul din Anvers⁸, care a debutat cu fîntîna forjată ce se vede și astăzi în fața marelui portal de la biserica Notre-Dame, iar mai tîrziu, cu aceeași mîna naivă, atît de precisă și de viguroasă, cu aceeași unealtă de cizelor în metal, a pictat *Zaraful și nevasta lui* aflat la Luvru, precum și admirabila *Îngroapare a lui Cristos* de la Muzeul din Anvers.

==
Fără să părăsim această sală istorică a Muzeului din Bruxelles, am putea face aici un lung studiu, descoperind multe curiozități. Perioada cuprinsă între sfîrșitul secolului al cincisprezecelea și ultima treime a celui de al șaisprezecelea, — perioadă care începe după Memling, o dată cu tablourile lui Gérard David, și ale lui Stuerbout⁹, și se încheie cu ultimii elevi ai lui Floris, bunăoară cu Martin de Vos, — este într-adevăr un moment al școlii din nord prea puțin cunoscut după ceea ce posedă muzeele noastre franțuzești. Am întîlni aici nume cu totul inedite la noi, precum Coxcie și Connixloo¹⁰; am afla cam ce preț trebuie să punem pe meritul și valoarea tranzitorie a lui Floris, am defini dintr-o privire interesul său istoric; cît despre gloria sa, ea ar continua să ne mire, dar s-ar explica mai bine. Bernard Van Orley, în ciuda tuturor alterărilor din maniera sa, a gesticulațiilor exagerate cînd se însuflește, a rigidităților teatrale cînd se controlează, a greșelilor de desen, a păcatelor de gust, Van Orley ni s-ar revela ca un pictor ieșit din comun, în primul rînd cu *Suferințele lui Iov*¹¹, apoi, și poate mai sigur încă, în portretele sale. Veți întîlni la el și elemente gotice și elemente florentine, cîte ceva din Mabuse și ceva ce aduce de departe cu Michelangelo, un stil anecdotic în tripticul lui Iov, de pictură istorică în tripticul *Cristos jeliț de Fecioară*¹²; aici, o pastă greoaie și scorțoasă, o culoare ternă și plictisul de-a fi buchisit prea mult metodele străine; dincolo, reușitele paletelor și violența, suprafețele scînteietoare, sclipitul vitrificat, specific meșterilor formați în atelierele din Bruges. Și totuși, vigoarea, forța inventivă și mîna sigură a acestui pictor bizar și

schimbăcios sînt atît de mari încît, în ciuda acestor incoerențe, îl recunoști după nu știu ce notă de originalitate care se impune. La Bruxelles există cîteva bucăți uluitoare. Notați că nu vă vorbesc despre Franken, Ambroise Franken, un pur flamand din aceeași epocă, din care muzeul din Bruxelles nu posedă nimic, dar care figurează la Anvers cu tablouri absolut extraordinare, și care, chiar dacă lipsește din această serie, e cel puțin reprezentat prin cîteva pictori analogi. Notați de asemenea că omit tablourile neidentificate și catalogate drept *maestri necunoscuți*: tripticiuri, portrete foarte diferit datate, începînd cu cele două mari figuri pictate în picioare, a lui Filip cel Frumos și a Ioanei Nebuna, două opere de mare căutare, dată fiind valoarea lor iconografică, fermecătoare prin calitățile execuției, cît se poate de instructive prin aluziile conținute. Muzeul posedă aproape 50 de piese anonime, care nu sînt atribuite nimănui în mod expres. Ele amintesc anumite tablouri mai precis identificate, stabilesc uneori o legătură între ele și le confirmă; filiația devine mai limpede, iar cadrul genealogic mai bine întregit. În afară de aceasta, luați aminte că tot aici putem vedea, și eu o neglijez, școala primitivilor olandezi, aceea din Haarlem, ce se confunda cu școala flamandă pînă-n ziua cînd Olanda a încetat să se confunde în mod absolut cu Flandra — primul efort neerlandez de-a rodi pictură indigenă. Voi cita doar pe Stuerbout, cu cele două impozante panouri reprezentînd *Justiția lui Othon*¹³, pe Heemskerk și pe Mostaert: Mostaert, un refractar, un autohton, gentilomul de la curtea Margaretei de Austria care a pictat toate personajele de vază ale timpului său, un pictor de gen foarte ciudat impregnat de istorie și de legendă, care reprezintă în două episoade din viața sfîntului Benedict¹⁴ interiorul unei bucătării, și pictează, așa cum se va face abia peste o sută de ani, viața de casă și de familie a timpului său; Heemskerk un apostol pur al formei lineare, uscat, colțuros, tăios, întunecat, care parcă decupează într-un oțel dur figurile sale vag imitate după Michelangelo. Olandezi sau flamanzi, e greu să-i deosebești între ei. Pe vremea aceea n-avea prea multă importanță că te-ai născut de-o parte sau de cealaltă a Meusei; important în schimb este să știi dacă pictorul în cauză a gustat sau nu din apele tulburătoare ale Arnului sau ale Tibrului. A vizitat sau nu Italia? Totul depinde de acest fapt. Și nimic nu-i mai bizar decît amestecul, în doze mai mari sau mai mici, de cultură italiană și de germanisme

care mai persistă, de limbă străină și de accent local indelebil, ce caracterizează această școală de meșteșugari italo-flamanzi. Zadarnic au călătorit: ceva s-a schimbat, fondul rămîne același. Stilul este nou, punerea în scenă câștigă în dinamism, un început de clareobscur începe să mijească pe paletă, goliciunile apar într-o artă pînă atunci foarte îmbrăcată și fidel costumată potrivit diverselor mode locale; statura personajelor crește, grupurile se îngroașă, tablourile se încarcă excesiv, fantezia și miturile se amestecă, un pitoresc dezlănțuit se împletește cu istoria; este epoca judecăților de apoi, a plăsmuirilor satanice, apocaliptice, a drăcăriilor scâlbabe. Imaginația nordului se dezlănțuie și se dedă, fie că-i vorba de caraghioslîcuri, sau de grozăvenii, la extravagante de care gustul italianesc nici habar n-avea.

La început, nimic nu stingherește fondul metodic și tenace al geniului flamand. Execuția rămîne precisă, pătrunzătoare, minuțioasă și cristalină; mîna și-amințește că, nu foarte de demult, a mînuit materii șlefuite și dense, a cizelat arămuri, a smălțuit arfevrării, a turnat și dense, a cizelat arămuri, a smălțuit orfevrării, a turnat coloritul se descompune, tonul se divide în lumini și umbre, se irizează, își păstrează substanța în cutele stofelor, se evaporează și pălește în fiecă relief. Pictura nu mai e atît de solidă și culoarea nu mai e atît de consistentă, pe măsură ce se pierde condițiile de forță și strălucire care proveneau din unitatea lor: metoda florentină începe să dezorganizeze bogata și omogena paletă flamandă. O dată constatat acest prim ravagiu, răul face progrese rapide. În ciuda docilității cu care urmează învățătura italienească, spiritul flamand nu-i destul de mlădios ca să urmeze pînă la capăt asemenea lecții. Ia ce poate din ele, nu totdeauna ce-i mai bun și-ntotdeauna ceva îi scapă: fie meșteșugul, atunci cînd își închipuie că a prins stilul, fie stilul, atunci cînd izbuteste să se apropie de metode. După Florența, intră sub dominația Romei și-n același timp a Veneției. La Veneția influențele pe care le suferă sînt ciudate. Greu poți să-ți dai seama că pictorii flamanzi i-au studiat pe Gentile și pe Giovanni Bellini, pe Giorgione cum și pe Tițian. Tintoretto, dimpotrivă, i-a frapat în mod vizibil. Ei găsesc într-însul o măreție, o mișcare, musculatură ce-i ispitesc și un fel de colorit de tranziție din care se va desprinde acela al lui Veronese, și-a cărui consultare li se pare deosebit de utilă pentru a descoperi elementele propriului lor colorit. Împrumută de la el

două, trei tonuri, mai ales galbenul său, precum și maniera de a le combina. De remarcat faptul că în aceste imitații dezlănate nu numai că există o sumedenie de incoerențe, dar și unele anacronisme izbitoare. Ei adoptă din ce în ce mai mult moda italienească, deși nu știu s-o poarte. O inconsecvență, un amănunt anapoda, o îmbinare bizară a celor două maniere care nu merg de loc împreună trădează în continuare apucăturile rebele ale acestor elevi incorijibili din născare. În plină decadentă italienească, în pragul celui de al șaptesprezecelea secol, se mai întâlneau printre italo-flamanzi câțiva oameni ai trecutului, care par să nu fi băgat de seamă că Renașterea se împlinise și se și încheiase. Locuiesc în Italia și nu urmăresc decât de departe evoluțiile ei. S-ar spune că în mintea lor exista, fie din neputința de-a înțelege lucrurile, fie din rigiditate și încăpăținare înăscute, o latură refractară și cu neputință de cultivat. Un italo-flamand e totdeauna în întârziere față de ora italienească, și așa se face că, pe vremea lui Rubens, maestrul acestuia abia pornise pe urmele lui Rafael¹⁵.

În timp ce în pictura istorică mai sînt câțiva care zăbovesc, aiurea, sînt alții care ghicind viitorul îi ies întru întîmpinare. Nu vorbesc numai de Breughel cel Bătrîn, inventatorul picturii de *gen*, un geniu autohton, maestru original, dacă-i vorba, părintele unei școli pe cale de-a se naște, mort fără să-și fi văzut urmașii, ai cărui urmași cu toate acestea sînt os din osul lui. Muzeul din Bruxelles ne face cunoștință cu un pictor destul de ignorat, al cărui nume nu-i sigur, poreclit în Flandra *Henri met de Bles* sau *Blesse*, *moșatul*, în Italia *Civetta*, pentru că tablourile sale, astăzi foarte rare, au un huhurez în chip de semnătură. Un tablou al acestui Henri de Bles, o *Ispitire a Sfintului Anton*¹⁶ este o piesă de-a dreptul uluitoare cu peisajul ei verde de sticlă și verde negru, cu pămîntul bituminos, cu orizontul înalt al munților albaștri, cu cerul într-un albastru de Prusia deschis, cu petele sale îndrăznețe și ingenioase, negrul înfricoșător ce servește drept fond celor două personaje goale, cu un clarobscur atît de temerar obținut în plin văzduh. Această pictură enigmatică, în care se simte Italia și care anunță peisajele de mai tîrziu ale lui Breughel și ale lui Rubens, dezvăluie un pictor dibaci și-un om grăbit s-o ia înaintea vremii sale.

Din toți acești pictori mai mult sau mai puțin dezrădăcinați, din toți acești *romaniști*, cum erau numiți la întoarcerea lor în societatea din Anvers, Italia nu scotea

doar niște artiști iscusiți, elocvenți, cu multă experiență, cu o știință autentică, dovedind mai cu seamă o mare aptitudine de-a răspîndi, de-a vulgariza, cuvîntul acesta, pentru care le cer iertare, fiind luat în amîndouă înțele-surile sale. Italia le mai trezea și gustul meseriilor multiple. Urmînd pilda propriilor lor maeștri, ei deveneau arhitecți, ingineri, poeți. Astăzi, acest nobil entuziasm ne face să zîmbim un pic gîndindu-ne la maeștri autentici care îi precedaseră, la maestrul inspirat care avea să le urmeze. Erau niște oameni de ispravă, care munceau pentru cultura epocii lor, și, fără să-și dea ei înșiși seama, pentru progresul școlii. Plecau, se îmbogățeau și se întorceau acasă, întocmai ca emigranții care adună ban cu ban, chibzuind să-i cheltuiască apoi în țara lor de baștină. Unii dintre ei sînt destul de neînsemnați și chiar istoria locală ar fi putut să-i dea uitării, dacă nu și-ar fi urmat din tată în fiu, și dacă genealogia n-ar fi în astfel de cazuri singurul mijloc de-a prețui folosul celor care caută și de-a înțelege măreția subită a celor care găsesc. În rezumat, o școală dispăruse, cea din Bruges. Cu ajutorul politicii, a războiului, a călătoriilor, a tuturor elementelor active ce compun constituția fizică și morală a unui popor, o nouă școală ia naștere la Anvers. Convingerile ultramontane o inspiră, arta ultramontană o sfătuiește, principii o încurajează, toate nevoile naționale o solicită; ea este în același timp și foarte activă și foarte șovăielnică, foarte strălucitoare, uimitor de rodnică și-aproape ștearsă; ea se metamorfozează din cap pînă-n picioare, devenind de nerecunoscut, pînă ce ajunge la ultima și hotărîtoarea ei întrupare într-un om născut pentru a se mlădia la toate nevoile secolului și țării sale, hrănit la toate școlile și care avea să fie expresia cea mai originală a propriei sale școli, cu alte cuvinte cel mai flamand dintre toți flamanzii.

Otho Vaenius este așezat în muzeul din Bruxelles chiar alături de ilustrul său elev. Cu aceste două nume inseparabile trebuie să sfîrșim ori de cîte ori tragem vreo concluzie cu privire la ceea ce premerge.

Îi vezi de oriunde te-ai afla, unul ascuns în gloria celui-lalt și, dacă nu i-am numit de douăzeci de ori pînă acum, trebuie să-mi fiți recunoscători pentru eforturile cu care am încercat să vă fac să-i așteptați.

II. MAEȘTRII LUI RUBENS

Se știe că Rubens a avut trei profesori, că și-a început studiile la un pictor de peisaje puțin cunoscut, Tobie Verhaëgt, le-a continuat la Adam Van Noort și le-a încheiat la Otho Vaenius. Istoria nu se ocupă decît de doi dintre acești trei profesori; ba chiar îi acordă lui Vaenius aproape toată cinstea acestei nobile educații, una din cele mai frumoase cu care s-a mîndrit vreodată un maestru, căci, într-adevăr, Vaenius și-a îndrumat elevul pînă cînd acesta a atins măiestria și nu s-a despărțit de el decît la vîrsta cînd Rubens ajunsese un om în toată firea, în privința talentului cel puțin, aproape un om mare. Cît despre Van Noort, ni se spune că era un pictor de o reală originalitate, dar fantasc, că-și bruftuia elevii, că Rubens și-a petrecut patru ani în atelierul său, că începînd să nu-l mai poată suferi și-a căutat în preajma lui Vaenius un maestru cu care te puteai înțelege mai ușor. Cam asta-i tot ce se spune despre acest îndrumător intermediar, care, și el, a ținut în mîinile sale copilul, tocmai la vîrsta cînd tinerețea e cel mai sensibilă la influențe. Și după părerea mea, mult prea puțin dacă ne gîndim la înrîurirea pe care trebuie s-o fi avut asupra acestui spirit încă fraged.

Dacă la Verhaëgt, Rubens a învățat anumite noțiuni elementare, dacă Vaenius l-a pus să studieze clasicii, Van Noort a făcut ceva în plus; l-a ilustrat prin propria sa persoană un caracter cu totul deosebit, o fire răzvrătită, în sfîrșit singurul dintre pictorii contemporani care rămăsese flamand cînd nimeni în Flandra nu mai era. Nimic mai ciudat decît contrastul dintre acești doi oameni cu caractere atît de deosebite, atît de opuși prin urmare în ce privește influențele. Și iarăși nimic mai

bizar decît destinul ce i-a chemat să contribuie pe rînd la acea îndeletnicire gingașă care-i educația unui copil genial. Notați că, prin deosebiriile lor, ei corespundeau întru totul contrastelor ce alcătuiau natura lui multiplă, pe cît de prudentă, pe atît de temerară. Luați în mod izolat, ei reprezentau elementele sale contrare, ca să zicem așa inconsecvențele; laolaltă, reconstituiau, minus geniul, omul integral, în deplinătatea puterilor sale, cu armonia, echilibrul și unitatea sa.

Ei bine, cunoscînd cît de cît geniul lui Rubens în toată plenitudinea precum și talentele învățătorilor săi în aspectele lor contradictorii, e lesne să-ți dai seama, nu zic care din doi i-a dat sfaturile cele mai înțelepte, ci care l-a înrîurit mai adînc, unul vorbind rațiunii, celălalt adresîndu-se temperamentului, unul fiind pictorul impecabil care-i lăuda Italia, celălalt omul pămîntului care poate că-i arăta ce va ajunge într-o zi rămînînd cel mai mare din țara sa.

Oricum, dacă acțiunea unuia din ei se explică și nu prea se vede, acțiunea celuilalt se manifestă fără să se explice; și dacă ținem cu tot dinadinsul să recunoaștem o trăsătură de familie pe acest chip de o individualitate atît de stranie, nu văd decît una singură care să aibă caracterul și trăinicia unei trăsături ereditare, și această trăsătură o moștenește de la Van Noort. Iată ce aș vrea să spun în legătură cu Vaenius, revendicînd în favoarea unui om prea uitat dreptul de-a figura alături de el.

Acest Vaenius nu era un om de rînd. Fără Rubens, i-ar fi cam greu să susțină faima de care se bucură în istorie; dar cel puțin, strălucirea cu care-l molipsește discipolul său luminează o figură nobilă, un personaj foarte impunător, de stirpe aleasă, de-o mare cultură, un pictor savant, ba chiar un pictor cîteodată original prin varietatea culturii sale și-un talent aproape înnăscut, într-atît de integrată era excelenta lui educațiune în însăși firea lui, într-un cuvînt un om și un artist deopotrivă de bine crescuți și unul și celălalt. Vizitase Florența, Roma, Veneția și Parma și desigur că la Roma, Veneția și Parma a zăbovit cel mai mult. Roman din scrupul, venețian prin vocație, parmez mai presus de orice, în virtutea unor afinități ce se vădesc mai rareori, dar care sînt totuși cele mai intime și mai autentice, la Roma și la Veneția el aflate două școli constituite ca nici o alta; la Parma, nu întîlnise decît un singur creator izolat, lipsit de relații, lipsit de-o doctrină, care n-avea pretenția de-a trece drept maestru. Oare tocmai din cauza

deosebiriilor nutrea el mai mult respect pentru Rafael, mai mult elan senzual pentru Veronese și Tițian, mai multă tandrețe în fond pentru Correggio? Aș crede că da. Compozițiile sale cele mai fericite sînt cam banale, destul de seci, rareori inventate, iar eleganța pe care o datorează propriei sale persoane și relațiilor cu cei mai buni maeștri, precum și cu societatea cea mai aleasă, incertitudinea convingerilor și a preferințelor sale, forța impersonală a coloritului, draperiile lipsite de adevăr și de stil, capetele inexpressive, tonurile vinoase și fără prea multă strălucire, toate aceste aproximații foarte respectabile, ne-ar oferi imaginea unui spirit format, dar mediocru. Ai spune că-i un excelent profesor, predînd admirabil lecții prea admirabile și prea grele pentru puterile sale. Cu toate acestea, el este mai mult decît atît. Mi-ajunge ca dovadă *Logodna mistică a Sfintei Ecaterina*, aflată la Muzeul din Bruxelles, în dreapta și deasupra *Magilor* lui Rubens.

Am fost deosebit de impresionat de acest tablou. Datează din 1589 și-i foarte îmbibat de suc al acela italianesc din care pictorul se înfruptase din belșug. Pe atunci, Vaenius avea treizeci și trei de ani. Întors în țara sa, el figurează aici la loc de cinste, ca arhitect și pictor al principelui Alexandru de Parma. De la tabloul de familie aflat la Luvru și datat 1584, pînă la acesta, adică în cinci ani, el face un pas uriaș. S-ar zice că amintirile sale italienești dormiseră cît timp a stat la Liège, în preajma principelui-episcop, și se trezesc la curtea lui Farnese. Caracteristica acestui tablou, cel mai bun și mai surprinzător produs al tuturor lecțiilor învățate, este faptul că revelă un om prin intermediul multiplelor influențe suferite, că indică cel puțin direcția spre care se îndreaptă înclinațiile sale native; aflăm astfel ce-ar vrea să facă, văzînd mai deslușit din ce se inspiră. N-am să vi-l descriu; dar cum mi se părea că subiectul merită să zăbovim asupra-i, mi-am făcut cîteva însemnări și le transcriu:

«Mai bogat, mai mlădios, mai puțin roman, deși la prima vedere tonul rămîne roman. Judecînd după o anume căldură în tratarea tipurilor, după boțea arbitrară a stofelor și un oarecare manierism al mîinilor, îl simți pe Correggio introdus în Rafael. Pe cer sînt îngeri și ei alcătuiesc acolo o frumoasă pată; o draperie de un galben întunecat în demi-tentă e aruncată ca o pînză de cort ale cărei cute se înalță printre ramurile copacilor. Cristos este fermecător; tînăra și mărunțica

sfântă Elisabeta este adorabilă. Are ochii plecați, profilul de-o castitate copilărească, frumosul gât bine legat, aerul candid al fecioarelor lui Rafael, umanizate de-o inspirație din Correggio și de un sentiment personal foarte marcat. Părul blond ce se înneacă în carnația blondă, îmbinarea veșmintelor alb-gri, culorile ce se nuanțează sau se afirmă, se contopesc sau ies în evidență foarte capricios, potrivit unor legi noi și urmînd fantazii proprii autorului, toate acestea vădesc un sînge pur italianesc transfuzat într-o vînă capabilă să-l reîmprospăteze. Toate acestea îl pregătesc pe Rubens, îl anunță, duc spre el.»

«Desigur că există în această *Logodnă a Sfintei Ecaterina* destule elemente care să deschidă drumul și să avînte un spirit atît de fin, un temperament atît de pasionat. Elementele, organizarea, petele de culoare, clar-obscurul, mlădiat, mai unduios; galbenul, care nu mai este acela al lui Tintoretto, deși din el se trage; sidefiul carnațiilor, care nu mai are aceeași consistență ca la Correggio, deși păstrează savoarea acestuia; pielea nu chiar atît de groasă, carnea mai rece, grația mai feminină, sau de o feminitate mai locală, fondurile foarte italienești, dar din care căldura a dispărut, în care dominantă roșie face loc dominantei verzi; infinit mai multă fantezie în repartizarea umbrelor, lumina mai difuză și nu atît de riguros supusă arabescurilor forme, — iată cum transformase Vaenius amintirile sale italienești. Efortul de aclimatizare e foarte mic, dar totuși există un asemenea efort. Rubens, pentru care nimic nu trebuia să se piardă, a găsit așadar, intrînd la Vaenius, șapte ani mai tîrziu, în 1596, exemplul unei picturi deja foarte eclectică și destul de emancipată. E chiar mai mult decît am fi așteptat din partea lui Vaenius și-n orice caz destul pentru ca Rubens să-i rămînă îndatorat pentru o influență morală, dacă nu pentru o amprentă efectivă.» Precum se vede, Vaenius avea mai multă aparență decît fond, mai multă ordine decît bogății din naștere, o excelentă instrucțiune, puțin temperament, nici umbră de geniu. Dădea exemple bune, el însuși fiind o pildă vie menită să illustreze tot ce poate produce faptul de a fi născut într-o familie de bună condiție și de a fi înzestrat cu un spirit bine alcătuit, o putere de înțelegere mlădioasă, o voință activă și nu prea rigidă, o vocație deosebită a supunerii.

Van Noort era opusul lui Vaenius. Îi lipsea aproape tot ce dobîndise Vaenius; avea din naștere tocmai ceea

ce-i lipsea lui Vaenius. Nici cultură, nici politețe, nici eleganță, nici ținută, nici supunere, nici echilibru, dar în schimb unele talente autentice, talente foarte viguroase. Sălbatec, iute la mînie, violent, necioplit, și rămînînd întotdeauna așa cum l-a făcut natura, atît în conduită cît și-n operele sale. Era un om dintr-o bucată, spontan, poate un ignorant, dar era cineva: contrariul lui Vaenius, contrariul unui italian, un flamand prin rasă și temperament, rămas flamand pînă la moarte. Împreună cu Vaenius, el reprezenta de minune cele două elemente, indigen și străin, care de o sută de ani își împărțiseră spiritul Flandrei și dintre care unul îl înăbușise aproape cu totul pe celălalt. În felul său și potrivit deosebirilor de epocă, el este ultimul vlăstar hrănit cu puternica sevă națională, aceeași din care se formaseră în chip firesc și clocotind de viață, potrivit cu spiritul fiecărui secol în parte, frații Van Eyck, Memling, Quentin Matsys, bătrînul Breughel și toți portretiștii. Pe cît se subțiasse vechiul sînge germanic în vinele eruditului Vaenius, pe atît gîlgîia de bogat, pur, îmbelșugat în acest organism vînjos și nu prea cultivat. Prin gusturile, instinctele și obiceiurile sale, Van Noort întruchipa omul din popor. Era aprig la mînie și, zice-se, mare iubitor de vinațuri, avea o voce tunătoare, vorbirea bătărănoasă dar fără ascunzișuri, sinceritatea necruțătoare și brutală; într-un cuvînt un om din popor din cap pînă-n picioare, mai puțin voioșia. Străin de lume ca și de academii și deopotrivă de necioplit într-un sens ca și-n celălalt, dar pictor desăvîrșit prin facultățile sale imaginative, prin ochi și prin mînă, iute, vioi, de-o îndrăzneală ce nu se sfia de nimic, el avea două motive ce-l îndreptăteau să cuteze mult: se știa în stare să facă totul fără ajutorul nimănui, și nu se sinchisea cîtuși de puțin de ceea ce ignora¹⁷.

Judecîndu-l după operele sale, acum foarte rare, și din puținul care ne-a rămas de pe urma unei sîrguincioase cariere de optzeci și patru de ani, reiese că lui Van Noort îi plăcea tocmai ceea ce nu mai avea prea mare căutare în țara lui: o acțiune chiar și eroică, exprimată în realitatea ei crudă și în afara oricărui ideal, fie mistic, fie păgîn. Îi plăceau oamenii arțăgoși, nepieptănați, bătrînii cărunți, tăbăciți, împovărați de ani, aspriți de munci istovitoare, cu părul lucios și slinos, cu bărbile țepoase, cu grumazuri congestionate, îndesați și spătoși. Cît privește procedeele, îi plăceau accentele puternice, culorile bătătoare la ochi, marile zone luminoase pe tonuri țiptoare

și viguroase, totul cam lipsit de nuanțe intermediare, într-o pastă îmbelșugată, aprinsă, strălucitoare și șiroitoare. Tușa era violentă, sigură și exactă. Avea parcă un fel al său de-a izbi pînza și de-a așterne pe ea mai degrabă tonuri decît forme, care o făcea să răsune sub pensulă. Îngrămădea o sumedenie de figuri și cît mai voluminoase, într-un spațiu mic, le așeza în grupuri abundente și scotea din mulțimea lor un relief global ce se adăuga reliefului individual al lucrurilor. Tot ce putea sclipi, sclipea, fruntea, tîmplele, mustățile, smalțul ochilor, dunga pleoapelor; și prin acest fel de-a reprezenta acțiunea luminii crude asupra singelui, umezeala și sclipirea pielii în arșița zilei care o dogorește, cu mult roșu biciuit cu mult argint, își silea parcă toate personajele la nu știu ce soi de îndeletnicire încordată, și le dădea, ca să zic așa, înfățișarea unor oameni scăldați în sudoare.

Dacă aceste trăsături sînt exacte, și cred că sînt, căci le-am observat într-o operă foarte caracteristică¹⁸, e cu neputință să ignorăm înrîurirea pe care trebuie s-o fi avut asupra lui Rubens un astfel de om. Cu siguranță că în vinele elevului curgea un sînge foarte înrudit cu al maestrului. El avea chiar aproape tot ce constituia originalitatea maestrului său, dar și multe alte daruri în plus, din care aveau să rezulte extraordinara plenitudine și nu mai puțin extraordinarul echilibru al acestui spirit ales. Rubens, s-a scris, era *liniștit și lucid*, ceea ce vrea să spună că luciditatea lui izvora dintr-un bun simț imperturbabil, iar liniștea din cel mai admirabil echilibru din cîte au domnit vreodată poate într-o minte omenească.

Nu-i mai puțin adevărat că între el și Van Noort existau incontestabile legături de familie. Dacă am avea cumva vreo îndoială în această privință, n-ar trebui decît să ne uităm la Jordaens, condiscipolul și dublura sa. Se poate ca la Rubens trăsătura de care vorbesc să fi pierit o dată cu vîrsta, cu educația; la Jordaens ea a stăruit sub extrema lui asemănare cu Rubens, în așa fel că astăzi putem recunoaște prin înrudirea dintre cei doi elevi semnul originar care i-a unit și pe unul și pe celălalt de maestrul lor comun. Jordaens ar fi fost desigur cu totul altul dacă nu l-ar fi avut pe Van Noort învățător, pe Rubens model constant. Lipsit de acest învățător, ar fi oare Rubens tot ceea ce este, nu i-ar lipsi cumva un accent, unul singur, accentul popular, ce-l leagă de sufletul poporului său și datorită căruia a fost la fel de bine

înțeles de acesta cum și de spiritele delicate și de principii? Oricum, natura pare să fi dibuit atunci când, între 1557 și 1581, căuta tiparul în care aveau să se contopească elementele artei moderne din Flandra. Putem spune că ea a încercat cu Van Noort, a șovăit cu Jordaens și n-a găsit ce-i trebuia decât o dată cu Rubens.

Sîntem în 1600. De-acum înainte Rubens se poate lipsi foarte bine de un maestru, dar nu și de maeștri. El pleacă în Italia. Ce-a făcut acolo, se știe. Își petrece acolo opt ani, de la douăzeci și trei la treizeci și unu. Se oprește la Mantova, își începe activitatea de ambasador printr-o călătorie la curtea Spaniei, se întoarce la Mantova, trece prin Roma, apoi prin Florența, apoi prin Veneția; din nou la Roma, pleacă la Genova, unde se și stabilește. Aici are relații cu principii, devine celebru, stăpîn deplin pe talentul său, dobîndește glorie, avere. Mama lui murind, se întoarce la Anvers, în 1609, și se impune fără greutate drept primul maestru al timpului său.

III. RUBENS LA MUZEUL DIN BRUXELLES

Dacă aş scrie istoria lui Rubens, nu aici aş scrie primul ei capitol; m-aş duce să-l surprind pe Rubens la originile sale, în tablourile anterioare anului 1609, sau dacă nu, aş alege o oră hotărâtoare şi-atunci aş examina din Anvers această carieră atât de rectilinie, în care abia percepi unduirile unui spirit ce se dezvoltă în largime, îşi adânceşte drumurile, unde nu zăreşti niciodată incertitudinile şi contradicţiile unui spirit care se caută, şi trebuie să aveţi în vedere că răsfoiesc doar un fragment cu totul neînsemnat din această operă imensă. Sînt pagini răzleţe din viaţa lui care se oferă la întîmplare şi eu le accept aşa. De altfel, oriunde întîlnim un tablou bun de Rubens, vom constata că Rubens e prezent într-însul, nu spun sub toate aspectele talentului său, dar cel puţin sub unul dintre cele mai frumoase.

Muzeul din Bruxelles posedă şapte tablouri importante, o schiţă şi patru portrete. Chiar dacă atîta nu-i de ajuns pentru a-l judeca pe Rubens e totuşi destul pentru a ne oferi o idee grandioasă, variată şi exactă cu privire la valoarea lui. Împreună cu maestrul său, cu contemporanii, condiscipolii sau prietenii săi, el umple ultima travee a galeriei şi răspîndeşte acolo acea strălucire echilibrată, acea iradiaţie blîndă şi viguroasă ce constituie farmecul geniului său. Nici urmă de pedanterie, nici o afectare de măreţie vanitoasă sau de morgă supărătoare; el se impune în chipul cel mai firesc cu putinţă. Închipuî-l în vecinătăţile cele mai strivitoare şi mai opuse, efectul este acelaşi: pe cei care seamănă cu el, îi sileşte să pălească; pe cei care ar fi ispitiţi să-l contradică, îi sileşte să tacă; oricît de departe s-ar afla, el vă avertizează că este acolo; se izolează, şi de îndată ce există pe undeva, se simte la largul său.

Tablourile, deși nedatate, aparțin, evident, unor epoci foarte diferite. Mulți ani despart *Înălțarea Fecioarei* de cele două dramatice pânze reprezentând pe *Sfântul Liévin* și *Calvarul lui Cristos*. Nu că ar exista la Rubens acele schimbări izbitoare care la majoritatea maeștrilor marchează trecerea de la o vîrstă la alta, și pe care le numim manierele lor. Rubens a fost matur prea devreme, a murit prea neașteptat pentru ca pictura lui să fi păstrat urma vizibilă a naivităților sale inițiale, sau să fi resimțit cel mai mic efect al declinului. Era el însuși încă din tinerețe. Își găsisese stilul, forma, aproape întreaga tipologie, și o dată pentru totdeauna, principalele elemente ale meșteșugului său. Mai tîrziu, o dată cu experiența dobîndită, ajunsese la și mai multă libertate; îmbogățindu-se, paleta lui se temperase; obținea tot mai mult cu eforturi tot mai mici, și marile lui îndrăzneli, examinate îndeaproape, n-ar demonstra în fond decît măsura, știința, înțelepciunea și prezența de spirit a unui desăvîrșit maestru, care se stăpînește pe cît se abandonează. La început picta cam subțire, cam lins, cam țipător. Culoarea, cu suprafețe sidefii, era mai sclipitoare, dar mai puțin sonoră; baza ei era mai puțin căutată, substanța mai puțin delicată, sau mai puțin profundă. Se temea de tonul neutru, încă nu bănuia modul savant în care avea să-l folosească într-o bună zi. Deasemeni, către sfîrșitul vieții sale, în plină maturitate, altfel spus în plină efervescență a minții și a meșteșugului său, a revenit la această manieră aplicată, relativ timidă. Așa se face că niciodată n-am recunoaște în micile tablouri de gen anecdotic pe care le-a făcut împreună cu prietenul său Breughel, ca să se mai înviorereze în ultimii săi ani de viață¹⁹, mîna puternică, nestăpînită sau rafinată care picta în același timp *Martiriul sfîntului Liévin*, *Magii* Muzeului din Anvers, sau *Sfîntul Gheorghe* din Biserica Saint-Jacques. La drept vorbind, spiritul nu s-a schimbat niciodată, și dacă vrem să urmărim progresele vîrstei, trebuie să considerăm mai degrabă exteriorul omului decît evoluția gîndirii sale, și, mai ales, să nu consultăm decît operele capitale.

Înălțarea corespunde acestei prime perioade, căci ar fi inexact să spunem primei sale maniere. Acest tablou e foarte restaurat; ni se spune că din această cauză pierde o bună parte din meritele sale; nu văd să le fi pierdut pe cele pe care le caut eu. Este o pagină strălucită și-n același timp rece, inspirată în ceea ce privește tema, metodică și prudentă în ceea ce privește execuția. Ase-

menea tuturor tablourilor de la această dată, este neted, cu o suprafață curată, nițel vitrificată. Tipurile mediocre sînt lipsite de naturalețe; paleta lui Rùbens începe să răsune aici în anumite note dominante, roșul, galbenul, negrul și griul, cu strălucire, dar strident. Asta cu privire la insuficiențe. Cît despre calitățile înnăscute, ele sînt aplicate magistral. Cîteva figuri de proporții mai mari aplecate peste mormîntul gol, toate culorile vibrînd deasupra unei găuri negre, — lumina distribuită în jurul unei pete centrale, amplă, puternică, sonoră, unduioasă, pierind în cele mai delicate demi-tente — în stînga și-n dreapta, numai tonuri slabe, exceptînd două pete accidentale, două zone de forță orizontale, ce leagă scena de cadru, la jumătate din înălțimea tabloului. Jos treptele gri, sus un cer albastru venețian, cu nouri gri și cețuri ce zboară; și-n acest azur nuanțat, cu picioarele cufundate în fulgi azurii, cu capul într-o aureolă de lumină, Fecioara înveșmîntată într-un albastru palid, cu o mantie de un albastru întunecat și cele trei grupuri înaripate de îngeri care o însoțesc cu sclipiri de sîdef trandafiriu și de argint. În colțul superior, aproape de zenit, un mic heruvim sprinten, bătînd din aripi, urcă drept în sus precum un fluture în lumină, și gonește în plin cer asemenea unui crainic mai iute decît ceilalți. Mlădiere, amplexare, consistență a grupurilor, o minunată cuprindere a pitorescului în măreție, — cu excepția cîtorva imperfecțiuni, tot Rubens se află aici mai mult decît în germene. Nimic mai tandru, mai direct, mai reliefat. Un lucru desăvîrșit ca improvizație de pete fericit așezate, ca viață, ca armonie pentru ochi: o adevărată sărbătoare de vară.

*Cristos pe genunchii Fecioarei*²⁰ este o operă cu mult posterioară, gravă, cenușie și neagră; Fecioara într-un albastru mohorît, Magdalena într-un veșmînt de culoarea sipicăi. Pînza a suferit mult din pricina transporturilor, fie în 1794 cînd a fost expediată la Paris, fie în 1815 cînd s-a întors de-acolo. Trecea drept una dintre cele mai frumoase opere ale lui Rubens și nu mai este. Mă mărginesc să transcriu însemnările mele, care spun destul.

Magii nu sînt nici prima nici ultima expresie a unei teme pe care Rubens a tratat-o deseori²¹; în orice caz, indiferent cum i-am clasifica în ierarhia acestor versiuni dezvoltate pe-o temă unică, ei sînt posteriori celor din Paris, și deasemeni, cu siguranță că i-au precedat pe cei din Malines despre care vă voi vorbi mai departe.

Ideea este coaptă, punerea în scenă mai mult decât completă. Toate elementele necesare din care se va compune mai târziu această operă atât de bogată în transformări, tipuri, personaje în costumele și culorile lor obișnuite, se regăsesc aici, jucînd rolul scris pentru ele, ocupîndu-și pe scenă locul destinat. Este o vastă pagină concepută, stăpînită, concentrată, rezumată, ca un tablou de șevalet, și prin aceasta, mai puțin decorativă decât multe altele. O mare limepezime, nici o acurateță stînjitoare, nici una din uscăciunile care fac să pară rece *Înălțarea*, o grijă deosebită și totodată o maturitate exprimată cu cea mai desăvîrșită știință; toată școala lui Rubens s-ar fi putut instrui după acest singur exemplu. Cu *Drumul spre Calvar*, lucrurile se schimbă. La data aceea, Rubens executase majoritatea operelor sale; nu mai e tînăr, știe totul, n-ar mai avea decât de pierdut, dacă moartea, care l-a ocrotit, nu l-ar fi răpit înainte de a-l părăsi puterile. Aici apare mișcarea, tumultul, agitația în formă, în gesturi, în chipuri, în dispunerea grupurilor, în traiectoria oblică, diagonală și simetrică, pornind de jos în sus și de la dreapta spre stînga. Cristos prăbușit sub povara crucii, cavalerii din escortă, cei doi tîlhari ținuți și îmbrînciți de călăii lor, toți urmînd aceeași linie și părăind să escaladeze rampa îngustă ce duce spre locul de caznă. Cristos e istovit, Sfînta Veronica îi șterge fruntea; Fecioara înlăcrămată se repede cu brațele întinse; Simon Cyrenianul susține crucea; — și-n ciuda acestui lemn al infamiei, a femeilor înlăcrămate și îndoliate, a osînditului care se tîrăște în genunchi, a cărui gură gîfîind, tîmplele nădușite, ochii buimateci, inspiră milă, în ciuda groazei, a strigătelor, a morții apropiate, este limpede pentru cine știe să vadă că acest alai ecvestru, și flamurile în vînt, și centurionul înzăuat care se răsucește pe cal cu un gest frumos și-n care recunoaștem trăsăturile lui Rubens, toate acestea te fac să uiți supliciul și oferă cît se poate de vădit ideea de triumf. Este logica specifică a acestui spirit strălucit. S-ar zice că scena este înfățișată în contra-sens, că-i melodramatică, lipsită de gravitate, de măreție, de frumusețe, fără nimic august, aproape teatrală. Pitorescul, care putea s-o piardă, o salvează. Fantezia pune stăpînire pe ea și-o înalță. Un fulger de sensibilitate autentică o străbate și-o înobilează. Ceva ca o răbufnire de elocvență îi înalță stilul. În sfîrșit, nu știu ce vervă fericită, ce dezlănțuire inspirată fac din acest tablou exact ceea ce trebuia să devină, un tablou al morții triviale

și al apoteozei. Verificînd data, bag de seamă că datează din 1634. Nu mă înșelasem atribuindu-l ultimilor ani ai lui Rubens, cei mai frumoși.

Oare *Martiriul Sfîntului Liévin* datează din aceeași epocă?²² E în orice caz în același stil; dar, oricît de cumplită ar fi tema, este mai vesel ca alură, factură și colorit. Rubens l-a executat cu mai puțin respect decît *Calvarul*. În ziua aceea, paleta era mai rîzătoare, meseriașul și mai expeditiv, iar mintea lui mai puțin înclinată spre nobile elanuri. Uitați că-i vorba de un omor mîrșav și sălbatec, de un sfînt episcop căruia tocmai i-a fost zmulșă limba, care varsă sînge și se zvîrcolește în cumplite convulsii; uitați de cei trei călăi care-l schingiuiesc, unul ținînd cuțitul însîngerat între dinți, celălalt cu un clește uriaș în mîini și întinzînd cîinilor hidoasa zdreanță de carne; priviți doar calul alb care se cabrează pe fondul cerului alb, sfîta de aur a episcopului, etola sa albă, cîinii pătați cu negru și cu alb, patru sau cinci tonuri de negru, două toce roșii, fețele aprinse, cu bărbi roșcovane, iar jur împrejur, pe cîmpul vast al pînzei, concertul încîntător de griuri, de azururi, de arginturi limpezi sau întunecate, și nu veți mai încerca decît sentimentul unei armonii radioase, cea mai admirabilă poate și mai neașteptată de care s-a folosit vreodată Rubens ca să exprime sau, dacă vreți, ca să scuze o scenă de groază.

O fi căutat Rubens acest contrast? Era oare necesar pentru altarul pe care urma să-l împodobească în biserica iezuiților din Gand ca acest tablou să aibă ceva și crîncen și celest în același timp, să fie și groaznic și surîzător, să cutremure și să consoleze? Cred că poetica lui Rubens adopta bucuros astfel de antiteze. Presupunînd de altfel că nici nu s-a gîndit la acest efect, însăși temperamentul său i l-ar fi inspirat, fără ca el să fi vrut dinadins. E bine să ne obișnuim din capul locului cu unele contradicții care se echilibrează între ele și alcătuiesc un geniu aparte; mult sînge și vigoare fizică, dar un spirit înaripat, un om care nu se teme de grozăvii, avînd un suflet tandru și într-adevăr senin, urîciuni, brutalități, o absență totală de gust în forme și o ardoare ce preschimbă urîciunea în putere, brutalitatea sîngeroasă în spaimă. În tot ce face, el aduce această vocație a apoteozelor de care vă vorbeam în legătură cu *Calvarul*. Chiar și în cele mai grosolane opere ale sale, dacă le vom înțelege bine, vom descoperi o aureolă, vom auzi un strigăt de trîmbiță. E strîns legat de pămînt, mai legat decît oricare dintre maeștri pe care-i egalează; întotdeauna pictorul

vine în ajutorul desenatorului și al gânditorului și-i eliberează pe amîndoi. Drept care, multă lume nu-l poate urma în elanurile sale. Bănuim desigur o imaginație care se înalță; dar nu vedem decît ceea ce-l leagă jos, de vulg; realul excesiv, mușchii umflați, desenul încărcat sau neglijat, tipurile groaie, carnea și sîngele prea evidente. Nu vedem că el are totuși anumite formule, un stil, un ideal, și că aceste formule superioare, acest stil, acest ideal se află pe paleta lui.

Adăugați faptul că-i inzebrat cu un deosebit talent al elocvenței. Limbajul său, ca să-l definim mai bine, e ceea ce am numi în literatură un limbaj oratoric. Atunci cînd improvizează, acest limbaj nu-i prea frumos; cînd și-l cizelează, e magnific. Este prompt, neașteptat, abundent și înflăcărat; în orice împrejurare este deosebit de convingător. Rubens surprinde, uluiește, inspiră repulsie, jignește, dar aproape întotdeauna convinge și, atunci cînd e cazul s-o facă, te înduioșează ca nimeni altul. Sînt tablouri în fața cărora te revolți; sînt altele în fața cărora plîngi, și asta se întîmplă rar în toate școlile. Are slăbiciunile, inegalitățile și deasemeni flacăra comunicativă a marilor oratori. I se întîmplă să peroreze, să declame, să gesticuleze prea mult cu brațele lui uriașe; dar sînt cuvinte pe care le rostește ca nimeni altul. În general, însăși ideile sale sînt din acelea care nu se exprimă decît cu elocvență, gesturi patetice și voce răsunătoare. Notați deasemeni că pictura lui e destinată pereților, altarelor văzute din nava bisericii, ea se adresează unui auditoriu vast și ca atare trebuie să se facă auzită de departe, să izbească de departe, să cutremure și să farmece de departe; obligația de-a insista, de a-și exagera procedeele, de a-și umfla vocea se impune așadar. Există anumite legi ale perspectivei și ca să zic așa ale acusticii care domină această artă solemnă și de largă audiență. În acest gen de elocvență declamatorie, incorectă, dar foarte emoționantă se integrează *Cristos vrînd să trăznească lumea*²³. Lumea a căzut pradă viciilor și crimelor, incendiilor, asasinatelor, violențelor; un colț de peisaj însuflețit, așa cum numai Rubens știe să picteze, ne sugerează ideea perversităților omenești. Cristos apare înarmat cu trăznete și pășește zburînd; în timp ce se pregătește să pedepsească omenirea ticăloasă, un biet călugăr, în anieriu de abă cere iertare și acoperă cu amîndouă brațele o sferă azurie, jurîmprejurul căreia stă învălătucit șarpele. Dar numai ruga sfîntului e oare destul? Nu. De aceea și Fecioara, o femeie voinică în veștminte

de văduvă, se repede în calea lui Cristos și-l oprește. Nu-l imploră, nici nu-l roagă, nici nu-i poruncește; se află înaintea lui Dumnezeu; dar vorbește cu Fiul ei. Își trage mantia neagră, despuindu-și sînul generos și imaculat, îl atinge cu mîna și-l arată Celui pe care l-a hrănit. Dojana ei este irezistibilă. Putem critica totul în acest tablou pur pasional, executat dintr-odată: Cristos care-i doar ridicol, sfîntul Francisc care-i doar un biet călugăr speriat, Fecioara care parcă-i o Hecubă sub trăsăturile Helenei Fourment; însăși gestul ei nu este lipsit de oarecare îndrăzneală, dacă ne gîndim la gustul lui Rafael sau chiar la gustul lui Racine. Nu-i mai puțin adevărat că nici la teatru, nici la tribună, și-ți amintești de amîndouă în fața acestui tablou, nici în pictură, care-i adevăratul său domeniu, nu cred să fi aflat cineva multe efecte patetice de-o asemenea vigoare și noutate.

Am să trec cu vederea, fără să-l păgubesc pe Rubens, *Înălțarea Fecioarei*, un tablou lipsit de suflet și *Venus în fierăria lui Vulcan*, o pînză cam prea apropiată de Jordans. Am să trec deasemeni cu vederea portretele, asupra cărora voi avea prilejul să revin. Cinci tablouri din șapte oferă, după cum vedeți, o primă idee cu privire la Rubens și care nu-i lipsită de interes. Presupunînd că nu l-am fi cunoscut, sau că l-am fi cunoscut numai din galeria Medicișilor din Luvru²⁴, și exemplul ar fi cît se poate de prost ales, am începe să-l întrezărim sub adevărata sa înfățișare, în spiritul său, cu meșteșugul său, cu imperfecțiunile sale și cu puterea sa. De astăzi începînd, am putea conchide că nu trebuie comparat niciodată cu italienii, căci riscăm astfel să-l înțelegem prost și să-l judecăm într-adevăr greșit. Dacă stil ideal înseamnă doar puritate și frumusețe transcrise în formule, atunci n-are stil. Dacă grandoare înseamnă elevație, pătrundere, forța meditativă și inițiativa unui mare gînditor, atunci îi lipsește grandoarea și gîndirea. Dacă ne oprim la gust, atunci e lipsit și de gust. Dacă vă place o artă stăpînită, concentrată, condensată, aceea a lui Leonardo, bunăoară, arta lui Rubens nu poate decît să vă irite cu obișnuitele-i dilatări și să vă displacă. Dacă raportăm toate tipurile omenеști la tipul *Fecioarei* din Dresda²⁵ sau al *Giocondei*, sau la tipurile lui Bellini, Perugino, Luini, artiști care au definit cu finețe grația și frumusețea femeiască, nu vom mai avea nici un fel de îngăduință față de frumusețea planturoasă și farmecele dolofane ale Helenei Fourment. În sfîrșit, dacă, apropiindu-ne din

ce în ce mai mult de modul sculptural, am cere tablourilor lui Rubens concizia, ținuta rigidă, gravitatea calmă a picturii sale de debut, n-ar mai rămîne mare lucru din Rubens și n-am vedea într-însul decît un ins care gestionează, un om numai forță, un soi de atlet impunător, de loc cultivat, un exemplu rău și-n acest caz, așa cum s-a spus, *îl saluți cînd treci, dar nu te uiți la el*²⁶.

E vorba să găsim așadar un mediu aparte, în afara oricărei comparații, în care să situăm această glorie, care-i o glorie atît de legitimă. Și trebuie găsit în lumea realului, aceea pe care o străbate ca maestru; și, deasemeni, în lumea idealului, acel tărîm al ideilor clare, al sentimentelor, al emoțiilor în care inima și deopotrivă spiritul său îl poartă într-una. Trebuie arătate bătăile de aripi prin care se menține acolo. Trebuie să înțelegem că elementul său este lumina, că mijlocul său de exaltare e paleta, țelul său, claritatea și evidența lucrurilor. Nu-i destul să privești tablouri de Rubens ca un *dilettante*, nu-i destul ca ele să-ți izbească spiritul, să-ți farmece ochii. Există ceva în plus ce trebuie cercetat și spus. Muzeul din Bruxelles este o introducere în subiect. Gîndiți-vă că trebuie să mai trecem prin Malines și prin Anvers.

IV. RUBENS LA MALINES

Malines este un mare oraș mohorât, pustiu, stins, îngropat la umbra bazilicilor și a mănăstirilor sale într-o tăcere din care nimic nu-l poate scoate, nici industria sa, nici politica, nici controversele ce-și dau uneori întâlnire aici. Acum, tocmai se sărbătorește jubileul* centenarului, prilej de procesiuni cu cavalcade, adunări religioase, adunări de breaslă și flamuri. Toată această zarvă îl însuflețește timp de o zi. În ziua următoare, orașul își reia somnul provincial. Străzile sînt puțin umblate, piețele cu desăvîrșire pustii, numeroase mausolee de marmură neagră și albă și statui de episcopi în biserici, iar în jurul bisericilor, iarba mărunță a singurătăților ce crește printre pietre. Pe scurt, în orașul acesta metropolitan, aș spune necropolitan, numai două lucruri mai supraviețuiesc splendorii sale trecute, sanctuarele extrem de bogate și tablourile lui Rubens. E vorba de celebrul triptic al *Magilor*, de la Saint-Jean și de tripticul nu mai puțin celebru reprezentînd *Pescuitul miraculos*, ce aparține bisericii Notre-Dame.

Închinarea Magilor este, după cum v-am prevenit, cea de a treia versiune a *Magilor* de la Luvru și a *Magilor* de la Bruxelles. Elementele sînt aceleași, personajele principale textual aceleași, exceptînd o neînsemnată deosebire de vîrstă pe care o putem observa în capetele personajelor și unele modificări tonale, de asemenea foarte puțin importante. Rubens nu și-a dat prea mult osteneala să reînnoiască ideea inițială. Urmînd exemplul celor mai buni maeștri, el avea înțelepciunea de a se hrăni din

* La catolici, jubileul este indulgența deplină și generală, acordată de papă la anumite ocazii și sărbători cu mare fast. (N. trad.)

propria lui substanță, iar cînd găsea tema rodnică în variațiuni, de-a o relua în cîteva replici. Această temă a magilor sosiți din cele patru zări ca să se închine unui copil lipsit de adăpost, născut într-o noapte de iarnă, sub acoperișul unui staul sărăcăcios și răzleț, era foarte pe placul lui Rubens pentru pompa și contrastele sale. E interesant de urmărit dezvoltarea ideii inițiale pe măsură ce-o încearcă, o îmbogățește, o completează și-o fixează. După tabloul din Bruxelles pentru care avea toate motivele să fie mulțumit, îi rămînea, se pare, s-o trateze încă și mai bine, mai fastuos, mai liber, să-i pună acea floare a certitudinii și a desăvîrșirii, care împodobește numai operele pe deplin mature. Ceea ce a și făcut la Malines; după care a reluat subiectul, și-a dat drumul și mai mult, l-a îmbogățit cu noi fantezii, uluind și mai tare prin rodnicia resurselor sale, dar n-a făcut ceva mai bun. *Magii* de la Malines pot fi considerați drept expresia definitivă a acestui subiect și drept unul dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Rubens în acest gen de pînze cu înscenări spectaculoase.

Compoziția grupului central este răsturnată de la dreapta spre stînga, dar, cu această singură excepție o recunoști în întregime. Tustrei magii sînt acolo: europeanul, ca și la Bruxelles are părul alb, atîta doar că nu-i pleșuv; asiaticul în roșu; etiopianul, credincios tipului său, zîmbește și aici cum zîmbește și aiurea, cu zîmbetul acela de negru candid, tandru, uluit, atît de fin observat la această rasă afectuoasă și gata oricînd să-și arate dinții. Numai că și-a schimbat rolul și locul. E surghiunit în rîndul al doilea printre principii lumii și ceilalți figuranți; turbanul alb pe care-l poartă la Bruxelles împodobește aici un frumos cap roșietic, de tip oriental, iar bustul e îmbrăcat în verde. Bărbatul în armură se află și el de față, la jumătatea scării; e cu capul descoperit, blond trandafiriu și fermecător. În loc să împiedice năvala mulțimii, și să-i țină piept, el execută o foarte reușită contra-mișcare, se răsucesc pentru a admira copilul și depărtează printr-un gest pe nepoștiții care se îmbulzesc pînă-n vîrfurile scării. Eliminați acest elegant cavaler de pe timpul lui Ludovic al XIII-lea și sînteți în plin Orient. Unde o fi aflat Rubens că în țările musulmane curioșii nepoștiți dau astfel buzna și-s gata să se calce în picioare numai ca să vadă cît mai bine? Ca și la Bruxelles, capetele accesorii sînt cele mai expresive și mai frumoase. Orînduirea culorilor și distribuirea luminilor n-au variat. Fecioara e pală, pruncul Isus strălucește alb sub aureolă.

Jur împrejurul său, totu-i alb; magul cărunt cu guler de hermelină, capul argintiu al asiaticului, în sfârșit turbanul etiopianului, — un cerc de argint nuanțat în roz și aur pal. Restul este negru, roșcat sau rece. Capetele, de un roșu sîngeriu sau de un cărămiziu aprins, contrastează cu fețele albastrii de-o răceală cu totul neașteptată. Tavanul, foarte întunecat, se pierde în aer. O figură de un roșu sîngeriu în demi-tentă relevă, încheie și susține întreaga compoziție legînd-o de boltă printr-un nod de-o culoare temperată, dar foarte precisă. Este o compoziție ce nu poate fi descrisă, căci nu exprimă nimic formal, n-are nimic patetic, emoționant, mai cu seamă literar. Ea farmecă spiritul, deoarece încîntă ochii; pentru un pictor, e o pictură neprețuită. Ea trebuie să producă desigur multe bucurii rafinaților și să uluiască pe bună dreptate chiar și pe cei mai savanți dintre ei. Trebuie să vezi cum trăiește totul, cum mișcă, respiră, privește, acționează, prinde culori, pierde, se leagă de cadru și se detașează de el, moare acolo în zonele transparente, se instalează și se echilibrează prin linii de forță. Iar cît privește îmbinarea nuanțelor, bogăția excepțională obținută cu mijloace simple, violența anumitor tonuri, catifelarea altora, belșugul de roșu, fără ca prospețimea ansamblului să fie astfel păgubită, cît privește legile ce prezidează asemenea efecte, rămîi de-a dreptul uluit.

La analiză, nu descoperi decît niște formule foarte simple, puține la număr două sau trei culori dominante al căror rol e explicabil, a căror acțiune este previzibilă, și ale căror influențe le cunoaște astăzi oricine știe să picteze. Aceste culori sînt întotdeauna aceleași în operele lui Rubens; la drept vorbind nu-i nici un secret la mijloc. Combinațiile secundare le putem nota; metoda lui poate fi lesne enunțată; este atît de constantă și atît de clară în aplicațiile ei că pînă și un școlar, se pare, n-ar avea decît s-o urmeze. Nici un fel de lucru manual n-a fost vreodată mai ușor de prins, n-a fost mai lipsit de tertipuri și de reticențe, pentru că Rubens, mai mult decît oricare alt pictor, n-a făcut dintr-asta un mister, fie că-și gîndea tabloul, fie că-l compunea, sau îl colora, sau îl executa. Singurul său secret, și pe care nu l-a destăinuit niciodată, nici chiar celor mai ageri, nici chiar celor mai informați, nici chiar lui Gaspard de Crayer²⁷, nici chiar lui Jordaens, nici chiar lui Van Dyck, e acel grăunte imponderabil, insesizabil, atomul ireductibil, fleacul care în toate cele de pe lumea asta se

numește inspirație, *har* sau *talent* și înseamnă totul de fapt.

Iată ceea ce trebuie bine înțeles din capul locului, atunci când vorbim despre Rubens. Orice om de meserie sau străin de meserie, care nu înțelege importanța *talentului* într-o operă de artă la toate gradele iluminării, inspirației, fanteziei, nu prea-i chemat să guste esența subtilă a lucrurilor și eu l-aș sfătui să nu se apropie niciodată de Rubens și nici chiar de mulți alții.

N-am să mai stărui asupra voleanților, care sînt totuși superbi, și nu numai din cea mai frumoasă epocă a sa, ci și-n cea mai frumoasă manieră, brună și argintată, cu alte cuvinte suprema expresie a bogăției sale. Vedem acolo un sfînt Ioan de-o rară măiestrie și-o Herodiadă într-un gri închis, cu mînele roșii, întruchipînd idealul său de feminitate.

Și *Pescuitul miraculos* e un tablou frumos, dar nu cel mai frumos, cum se spune la Malines în cartierul Notre-Dame. Preotul de la Saint-Jean pare să fie de părerea mea și sincer o spun, nu greșește. De curînd, tabloul a fost restaurat; pentru moment, se află jos pe dușumea, într-o sală de clasă, proptit de un perete alb, sub un acoperiș de sticlă, ce-l scaldă în lumină, fără rame, în cruzia, în violență, în neprihănirea zilei sale dintîi. Examinat în sine, văzut de sus, cu atenție și într-adevăr în dezavantajul său, *Pescuitul miraculos* este un tablou, n-aș zice, grosolan, căci execuția îi ameliorează întrucîtva stilul, dar *material*, admițînd că acest cuvînt ar exprima ceea ce înțeleg eu, construcția fiind ingenioasă, dar cam mărginită, comună. N-are acel nu știu ce care îi reușește întotdeauna lui Rubens, chiar atunci cînd tratarea este banală, un accent, o anume grație, o tandrețe, ceva ca un zîmbet frumos pentru care treci cu vederea trăsăturile cam greoaie. Cristos, surghiunit în dreapta, în culise, ca un accesoriu în acest tablou reprezentînd o scenă de pescuit, este insignifiant atît prin atitudine cît și prin fizionomie, iar mantia lui roșie, care nu este de un roșu frumos, se profilează morocănos pe un cer albastru, pe care-l bănuiesc foarte alterat. Dacă ar fi să ne gîndim la Evanghelie, în fața acestei pînze pentru pescari, și executată în întregime după niște pescari, sfîntul Petru, deși cam neglijat, dar într-un admirabil ton vinos, pare singurul personaj evanghelic al scenei. Măcar spune bine și exact ceea ce i-ar putea spune lui Cristos în împrejurări atît de ciudate un om bătrîn de condiția și rusticitatea sa. Își ține la pieptul roșcovan și puhăvit boneta de

matelot, o bonetă albastră, și nu-i Rubens omul care să se înșele cînd e vorba de autenticitatea unui astfel de gest. Cît despre cele două torsuri despuiate, unul aplecat spre privitor, celălalt răsucit, spre fundul tabloului, și unul și celălalt văzute dinspre umeri, ele se numără printre cele mai celebre nuduri ale lui Rubens, prin libertatea și siguranța cu care sînt pictate, desigur numai în cîteva ceasuri, din prima mînă, într-o pastă îmbelșugată, limpede, egală, succulentă, nu prea fluidă, nu groasă, nici prea modelată, nici prea sonoră. Un Jordaens ireproșabil, fără roșuri excesive, fără reflexe; sau mai degrabă, prin felul în care vedea carnația și nu *carnea*, cea mai bună lecție pe care a putut să i-o dea acestuia marele său prieten. Pescarul cu cap de scandinav, cu barba în vînt, părul de aur, ochii limpezi pe fața aprinsă, cu niște cizme înalte de marinar și bluzon roșu, e fulgerător. Și cum se întîmplă de obicei în toate tablourile lui Rubens, unde roșul excesiv e folosit ca un calmant, tocmai acest personaj incendiar este elementul ce temperează restul, acționează asupra retinei, și-î predispune să vadă un ton verde în toate culorile învecinate. Notați de asemeni printre figurile secundare un flăcău înalt, un mus, în picioare, în cea de-a doua barcă, apăsînd o vîslă, îmbrăcat la nimereală, cu un nădrag gri, o vestă violacee prea scurtă, dezbumbată și deschisă pe pîntecele gol.

Cu toții sînt voinici, roșii, arși de soare, tăbăciți și tumefiați de vîntoase, de la buricele degetelor pînă-n umeri, din frunte și pînă-n ceafă. Toate sărurile pișcătoare ale mării au argăsit trupurile despuiate în aer liber, au iuțit sîngele, au congestionat pielea, au umflat vinele, au injectat carnea albă, într-un cuvînt le-au mînjit cu chinovar. Înfățișarea lor e brutală, exactă, constatată chiar la fața locului pe cheiurile Escaut-ului, de un om care vede totul în mare, care vede just, atît culoarea cît și forma, care respectă adevărul cînd e expresiv, nu se sfiește să spună pe șleau ceea ce trebuie spus pe șleau, își cunoaște meseria dumnezeiește și nu se teme de nimic. Ceea ce-i într-adevăr extraordinar în acest tablou, mulțumită împrejurărilor care-mi îngăduie să-l văd de aproape și să înțeleg execuția lui ca și cum Rubens l-ar picta chiar acum în fața mea, se datorează faptului că el pare să-și destăinuie toate secretele, și-n cele din urmă te uluiește de parcă n-ar destăinui nici unul. Asta v-am mai spus despre Rubens și înainte de-a fi avut această nouă dovadă.

Dificultatea nu-i să afli cum anume făcea, ci cum de putea face atît de bine făcînd astfel. Mijloacele sînt simple, metoda este elementară. *Pescuitul miraculos* e un frumos panou neted, curat și alb asupra căruia a acționat o mîna de-o sprinteneală magnifică, iscusită, sensibilă și cum-pătată. Frenezia pe care i-o presupui e mai degrabă un fel de-a simți decît un fel de-a picta dezordonat. Pe cît e sufletul de înflăcărat și spiritul întotdeauna gata să se avînte, pe atît de calm e penelul. Într-o astfel de orga-nizare există un raport atît de exact și relații atît de prompte între viziune, sensibilitate și mîna, o asemenea desăvîrșită supunere a uneia față de celelalte, încît im-pulsurile firești ale minții care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decît această febră aparentă, stăpînită, în virtutea unor calcule profunde și slujită de un mecanism exersat în toate încercările. La fel se întîmplă și cu senzațiile ochiului și prin urmare cu alegerea culorilor. Aceste culori sînt așijderi foarte sîmure și nu par atît de complicate decît datorită efec-telor obținute de pictor cu ajutorul lor și a rolului pe care le silește să-l joace. Nimic mai restrîns în ce pri-vește numărul tentelor primare, mai calculat decît modul în care le opunem; nimic mai simplu de asemenea decît obiceiul în virtutea căruia le nuanțează și nimic mai neașteptat decît rezultatul produs. Nici unul din tonu-riile lui Rubens nu-i o raritate în sine. Luați de pildă roșul; e ușor să dictați formula lui: vermion și ocru, foarte puțin rupt, în stare de prim amestec. Dacă veți examina negrurile, ele sînt scoase de-a dreptul din bor-canul cu negru de ivoriu și servesc împreună cu albul pentru toate combinațiile imaginabile ale griurilor sale surde și ale griurilor sale catifelate. Albastrurile sînt niște accidente; galbenurile, una dintre culorile pe care o simte și-o folosește cel mai puțin bine, cînd o folosește ca tentă, și exceptînd tonurile aurii, pe care le redă cu rară măiestrie în toată bogăția lor caldă și surdă, au menirea să joace, asemenea roșurilor, un dublu rol: în primul rînd de a face lumina să strălucească altundeva decît în alburi; în al doilea rînd, determină în preajma lor acțiunea indirectă a unei culori care le modifică pe celelalte și nuanțează bunăoară spre violet, înviorează oarecum un gri mohorît, foarte insignifiant și care-i total neutru pe paletă. S-ar putea spune că asta nu în-seamnă cine știe ce.

Niște straturi inferioare brune cu două, trei culori active pentru a sugera bogăția unei pînze vaste, niște

descompuneri grizonante, obținute prin amestecuri spălăcite, toți intermediarii griului între negrul absolut și albul absolut; prin urmare, materii colorante puține și-o strălucire maximă a culorilor, un mare fast obținut cu puțină cheltuială, lumină fără excese de transparență, o sonoritate extremă cu numai câteva instrumente, o claviatură pe care o neglijează pe trei sferturi aproape, dar o parcurge sărind multe note, iar la nevoie apasă pe cele două extremități: așa obișnuiește, ca să vorbim în limbajul amestecat al muzicii și al picturii, acest mare practician. Cine vede un singur tablou le cunoaște pe toate și cine l-a văzut pictînd o singură dată, l-a văzut pictînd aproape în toate momentele vieții sale.

Metoda este aceeași întotdeauna, același sînge rece, aceleași calcule. O premeditare calmă și savantă îndrumă spre efecte întotdeauna neașteptate. Nu prea poți să-ți dai seama de unde-i vine îndrăzneala, în ce moment anume se dezlănțuie și se abandonează. Oare atunci cînd execută o bucată violentă, un gest exagerat, un obiect care se mișcă, un ochi care scapără, o gură care strigă, un păr care se zbîrlește, o barbă care se înfoaie, o mînă care apucă, o spumă care sfichiuieste, neorînduiala unor veșminte, un vînt printre lucruri ușoare, sau incertitudinea unei ape mocirloase clipocind printre ochiurile năvodului? Oare atunci cînd întinde pe cîtiva metri de pînză o tentă aprinsă, cînd lasă roșul să se reverse-n valuri și tot ce împrejmuiește acest roșu e stropit cu reflexe? Sau, dimpotrivă, cînd trece de la o culoare violentă la altă culoare violentă, și circulă printre tonurile neutre, ca și cum materia aceasta rebelă și vîscoasă ar fi elementul cel mai maniabil cu puțință? Cînd strigă în gura mare? Cînd modulează un sunet atît de subțirel încît abia-l percepi? Oare această pictură, ce dă fierbințeli celor care o văd, îl ardea pînă-ntr-atît pe cel din mîinile căruia țîșnea fluidă, sprintenă, firească, sănătoasă și pururea fecioară în orice clipă ai surprinde-o? Într-un cuvînt, unde-i efortul în această artă ce pare atît de încordată, fiind de fapt expresia intimă a unui spirit întotdeauna destins?

Vi s-a întîmplat vreodată să închideți ochii ascultînd execuția unei melodii sclipitoare? Sunetul țîșnește de pretutindeni. Parcă sare de la un instrument la altul, și pentru că-i plin de tumult în ciuda unui desăvîrșit acord de ansamblu, ți se pare că totul se agită, că mîinile tremură, că aceeași frenezie muzicală a cuprins instrumentele, pe cei care le țin; și pentru că executanții zgu-

duie auditoriul cu atîta violență, pare cu neputință ca tocmai ei să stea calmi la pupitrul lor; așa se face că rămîi uluit văzîndu-i liniștiți, reculeși, urmărind cu atenție doar mișcarea baghetei de abanos ce-i susține, îi dirijează, dictează fiecăruia ce trebuie să facă, și care ea însăși nu-i decît agentul unui spirit treaz și al unei mari științe. La fel și la Rubens, în timpul execuției operelor sale există o baghetă de abanos ce comandă, conduce, supraveghează; există acea voință imperturbabilă, facultatea esențială care dirijează și ea niște instrumente deosebit de atente; adică facultățile auxiliare.

Vreți să ne întoarcem o clipă la tablou? E aici la îndemînă, și asta-i o ocazie pe care n-o întîlnești deseori și pe care n-o voi mai avea; nu vreau s-o pierd.

Execuția este din prima mînă, în întregime sau aproape; se vede după transparența anumitor frotiuri, la sfîntul Petru mai ales, după transparența marilor tente plate și întunecoase, de pildă corăbiile, marea și tot ce face parte din același element brun, bituminos ori verzui; se vede de asemenea după factura nu mai puțin agilă, deși mai aplicată, a fragmentelor ce impun o pastă densă și-o execuție mai generoasă. Strălucirea tonului, prospețimea și sclipirile sale, de aici se trag. Panoul cu un grund alb și neted conferă culorilor așternute deasupra direct acea vibrație proprie oricărei vopsele aplicate pe-o suprafață luminoasă, rezistentă și netedă. Mai densă, materia ar deveni noroioasă: mai zgrunțuroasă, ea ar absorbi o cantitate de lumină egală cu cea răsfrîntă, și ar trebui un efort îndoit pentru a obține aceeași luminozitate; mai subțire, mai timidă, sau umplînd conturile cu mai multă parcimonie, ar fi avut aspectul acela de email care, admirabil în anumite cazuri, nu s-ar potrivi totuși nici cu stilul lui Rubens, nici cu intenția deliberat romanescă a frumoaselor sale opere. Aici ca pretutindeni, măsura e desăvîrșită. Cele două torsuri, executate cu toată vigoarea pe care o îngăduie un nud de acest volum în condițiile unui tablou mural, n-au suferit nici ele prea multe reveniri ale pensulei. E foarte posibil ca în zilele acelea atît de metodic împărțite între lucru și repaos, fiecare din ele să fie produsul unei după-amieze de muncă voioasă, după care, mulțumit de sine, și pe bună dreptate, practicianul lăsa paleta, porunca să-i înșeueze un cal și se gîdea la altceva. Cu atît mai mult, în tot ce-i secundar, suporturi, părți sacrificate, spații ample în care aerul circulă în voie,

accesorii, corăbii, valuri, năvoade, pești, mîna aleargă și nu stăruie. O vastă tentă din același brun, care se închide în partea de sus, se înverzește în cea de jos, se încălzește acolo unde există un reflex, prinde un luciuri auriu acolo unde marea se scobește, coboară începînd de la bordul corăbiilor pînă la rama tabloului. În această materie abundentă și lichidă, pictorul a găsit pentru fiecare obiect o viață proprie, i-a găsit viața, cum se spune în limbaj de atelier. Cîteva scînteii, cîteva reflexe puse cu un penel subțire și iată marea. La fel și năvodul cu ochiurile sale, cu scîndurile și plutele sale, la fel și peștii care se vînzolesc în apa noroioasă, și care-s cu atît mai umezi cu cît sînt scâlțați în însăși culorile mării; la fel de asemenea picioarele lui Cristos și cizmele matelotului strălucitor. Dacă v-aș spune acum că acesta-i ultimul cuvînt al artei de-a picta atunci cînd ea este severă, iar spiritul, ochiul și mîna intenționează să exprime într-un stil de înaltă factură niște lucruri ideale sau epice, dacă aș susține că așa trebuie acționat în orice împrejurare, ar fi ca și cum aș comenta ideile lui Pascal cu limbajul figurat, pitoresc și dezinvolt al scriitorilor noștri moderni. În tot cazul, acesta-i limbajul lui Rubens, stilul său, și prin urmare ceea ce convine propriilor sale idei.

Ceea ce uimește cînd reflectezi asupra lui este faptul că pictorul a meditat atît de puțin, faptul că după ce a conceput indiferent ce, și a mers mai departe fără să se descurajeze, acest indiferent ce se preschimbă într-un tablou, faptul că nu-i niciodată banal în ciuda foarte puținelor sale căutări, în sfîrșit faptul că folosind mijloace foarte simple ajunge să producă asemenea efect. Dacă știința paletelor este extraordinară, sensibilitatea agenților săi nu este cu nimic mai prejos, și o calitate pe care nu prea ai presupune-o în cazul său vine în ajutorul tuturor celorlalte: măsura, și aș spune sobrietatea în maniera pur exterioară de a folosi pensula.

Sînt multe lucruri pe care le uităm astăzi, sau părem a nu le recunoaște, sau pe care am încerca în van să le abolim. Nu prea știu de unde a dobîndit școala noastră modernă gustul materiei dense, și a îndrăgit pasta încărcată, ce constituie în ochii anumitor oameni principalul merit al anumitor opere. Nicăieri n-am văzut ca astfel de exemple să se impună, exceptînd la practicieni vădit decadenți, și la Rembrandt, care, aparent, nu s-a putut lipsi întotdeauna de acest procedeu, dar a știut totuși să se lipsească de el din cînd în cînd. În Flandra, din

ericire, e o metodă necunoscută, iar în ceea ce-l privește pe Rubens, maestrul acreditat al fugii, cele mai violente tablouri ale sale sînt și cele mai puțin încărcate. Nu spun că el ar fi subțiat în mod sistematic luminile, cum s-a procedat pînă la mijlocul secolului al șaisprezecelea, și că ar fi îngroșat dimpotrivă tot ce era tentă puternică. Această metodă, încîntătoare în destinația sa inițială, a suferit toate schimbările aduse ulterior de nevoia de idei și de necesitățile sporite ale picturii moderne. Totuși, dacă Rubens e departe de metoda pur arhaică, el este încă și mai departe de practicile care se bucură de mare trecere de la Géricault încoace, pentru a cita exemplul recent al unui mort ilustru. Penelul alunecă și nu se înfundă; niciodată nu tîrăște în urma lui molozul acela cleios care se îngrămădește în punctul proeminent al obiectelor și lasă impresia de relief pronunțat, pentru că însăși pînza devine din acest motiv mai proeminentă. El nu încarcă, ci pictează; nu clădește, ci scrie; mîngîie, atinge ușor, apasă. De la o pastă bogată, așternută cu generozitate, trece la trăsătura cea mai delicată, cea mai fluidă, avînd întotdeauna consistența sau transparența necesară, amploarea sau finețea convenită bucății pe care o tratează, astfel încît belșugul sau economia pastei răspunde interesului local, greutatea sau extraordinara ușurință a penelului său fiind așijderi mijloace de-a exprima mai exact ceea ce pretinde să insiști sau nu asupra-i.

Astăzi, cînd diverse școli își împart între ele școala noastră franțuzească și cînd la drept vorbind nu poate fi vorba decît de niște talente mai mult sau mai puțin aventuroase, fără doctrine temeinice, nimeni nu mai ține seama dacă o pictură e bine sau rău executată. O sumedenie de întrebări subtile ne fac să uităm cele mai necesare elemente de expresie. Examinînd cu atenție anumite tablouri contemporane, al căror merit ca tentativă cel puțin e deseori mai real decît ne închipuim, observăm că mîna nu mai este socotită ca fiind fără importanță printre factorii care slujesc spiritul. Potrivit unor metode recente, a executa înseamnă a umple o formă cu un anume ton, oricare ar fi unealta care îndrumă această muncă. Mecanismul operației pare indiferent, cu condiția ca operația să izbutească și greșim atunci cînd presupunem că gîndirea poate fi la fel de bine servită de orice instrument²⁸. Pictorii iscusiți, adică sensibili, din țările Flandrei și Olandei sînt cei care prin meșteșugul lor, cel mai expresiv cu putință, dau un

răspuns anticipat tocmai acestui contrasens. Împotriva aceleiași erori protestează și Rubens cu o autoritate ce-ar putea avea totuși oarecare șansă în plus să fie ascultată. Scoateți din tablourile lui Rubens, eliminați din cel pe care îl studiez acum specificul, varietatea, proprietatea fiecărei tușe, și veți elimina astfel un cuvânt de efect, un accent necesar, o însușire fizionomică, îi veți lua poate singurul element care spiritualizează atîta materie și transfigurează urîciuni atît de frecvente, căci suprimați orice urmă de sensibilitate, și, întorcîndu-vă de la efecte la cauza inițială, ucideți viața și o transformați într-un tablou fără suflet. Mai că aș spune că o singură tușă în minus duce la dispariția uneia dintre caracteristicile artistului.

Acest principiu este atît de riguros încît într-o anumită categorie de lucrări nu există operă adînc simțită care să nu fie în chip firesc bine pictată și orice operă în care mîna se exprimă fericit sau cu strălucire este prin însăși acest fapt o operă ce ține de creier și dintr-însul purcede. În privința aceasta Rubens avea unele păreri pe care vi le recomand, dacă v-ar bate vreodată gîndul să nescotiți o trăsătură de pensulă oportun aplicată. În această uriașă mașinărie aparent atît de brutală, nu există un singur detaliu, mic sau mare, care să nu fie inspirat de sentiment și instantaneu transpus printr-o tușă fericită. Dacă mîna nu ar alerga atît de iute, ea ar rămîne în urma gîndirii; dacă improvizația ar fi mai puțin promptă, și viața comunicată ar fi mai redusă; dacă execuția ar fi mai șovăielnică sau mai greu de perceput, opera ar deveni impersonală în măsura în care și-ar pierde vioiciunea și spiritul. Luați în plus aminte că această nemai-pomenită dexteritate, această iscusință degajată în jocul cu niște materii ingrate, cu niște instrumente rebele, această frumoasă mișcare a unei unelte ținute cu dibăcie, eleganța cu care o plimbă pe suprafețele libere, dîra pe care o lasă acolo și scînteile ce par să țîșnească dintr-însa, toată această magie a marilor executanți, care la alții se transformă fie în manieră, fie în afectare, fie într-o mediocritate patentă, — nu-i în cazul său, și v-o repet pînă la saturație, decît sensibilitatea încîntătoare a unui ochi de-o sănătate admirabilă, a unei mîini miraculos de supuse, în sfîrșit și mai cu seamă a unui suflet într-adevăr deschis la orice, fericit, încrezător și nobil. Vă desfid să găsiți în repertoriul imens al operelor sale o operă perfectă; vă desfid de asemeni să nu simțiți pînă și-n maniile sale, în defectele sale, era să spun în

îngîmfările acestui spirit nobil, semnul unei incontestabile măreții. Și acest semn exterior, pecetea pusă la urma urmelor pe gîndirea sa, e chiar amprenta mîinii sale.

Tot ce vă spun acum în multe fraze prea lungi, și folosind prea des jargonul de specialitate pe care-i greu să-l eviți, și-ar fi găsit desigur un loc mai potrivit aiurea. Să nu vă închipuiți că tabloul asupra căruia insist ar fi un exemplar desăvîrșit, ilustrînd cele mai frumoase calități ale pictorului. Rubens a conceput de obicei mai bine, a văzut mai bine și a pictat cu mult mai bine; dar execuția lui Rubens, destul de inegală în ceea ce privește rezultatele sale, nu variază prea mult în principiu, iar observațiile făcute în legătură cu un tablou de calitate mijlocie se aplică în aceeași măsură, și cu atît mai mult, celor mai bune producții ale sale.

V. COBORÎREA DE PE CRUCE ȘI RĂSTIGNIREA

Anvers

Multă lume spune *Anvers*; dar sînt mulți care spun de asemenea *patria lui Rubens*, iar această denumire exprimă încă și mai exact de unde se trage tot farmecul acestor locuri: un mare oraș, un mare destin personal, o școală faimoasă, tablouri ultracelebre. Toate acestea impun respect și închipuirea noastră se însuflețește ceva mai mult ca de obicei atunci cînd, în mijlocul *Pieței verzi*, zărim statuia lui Rubens, iar ceva mai încolo străvechea bazilică unde sînt păstrate tripticurile care, omeneste vorbind, l-au consacrat. Statuia nu-i o capodoperă; dar e el, la el acasă. Sub înfățișarea unui om care n-a fost decît pictor, și-i reprezentat ca atare, ea personifică fără doar și poate singura regalitate flamandă ce n-a fost nici contestată, nici amenințată și desigur că nici în viitor nu va fi.

La extremitatea pieței, vezi catedrala Notre Dame; apare din profil și se desenează în toată lungimea ei printr-una din fețele sale laterale, cea mai mohorîtă, căci se află chiar în bătaia ploilor. Casele scunde și zugrăvite în culori deschise dimprejur o fac să pară și mai neagră și mai mare. Ornamentația migălită, culoarea ruginie, acoperișul albastru și lucios, turnul uriaș pe care sclipesc în piatra afumată de cețurile Escaut-ului și stihiiile iernilor, discul de aur și arătătoarele de aur ale ornicului îi dau niște proporții urieșesti. Cerul, cînd e zbuciumat ca astăzi, adaugă la măreția liniilor toate bizareriile capriciilor sale. Închipuți-vă plămuirea unui Piranesi²⁹ gotic, exagerată de fantazia nordului, iluminată neunește de o zi furtunoasă și decupată în petele risipite aiurea pe decorul nemărginit al unui cer în întregime negru sau în întregime alb, încărcat cu vijelii. Greu de

combinat o punere în scenă preliminară mai originală și mai sugestivă. Drept care, zadarnic veți fi trecut prin Malines și Bruxelles, veți fi văzut *Magii* și *Calvarul*, vă veți fi făcut despre Rubens o idee exactă, o idee bine cumpănită, ba chiar vă veți fi îngăduit și anume familiarități de analiză care să vă ajute să vă simțiți mai la larg în preajma lui, căci la Notre-Dame n-o să intrați ca la un muzeu.

E ora trei; chiar adineaori a bătut înaltul orologiu. Biserica-i pustie. Abia auzit, un paraclicer își face de lucru prin naosurile liniștite, curate și luminoase, aidoma celor reproduse de Peter Neefs³⁰, cu un sentiment inimitabil al singurătății și măreției lor. Plouă și ziua-i nestătornică. Licăre, apoi umbre se perindă pe cele două tripticuri așezate fără nici o pompă în ramele lor subțiri de lemn cafeniu, pe zidurile reci și netede ale transeptului, dar, în mijlocul luminilor țipătoare și-a umbrelor ce luptă s-o ia în stăpânire, această nobilă pictură pare și mai rezistentă. Cîțiva copii germani și-au instalat șevaletele în fața *Coborîrii de pe cruce*; în fața *Răstignirii* nu-i nimeni. Acest simplu fapt exprimă destul de bine opinia lumii cu privire la cele două lucrări.

Sînt foarte admirate, aproape fără rezerve, ceea ce se întîmplă rar cînd e vorba de Rubens; dar admirațiile sînt împărțite. Celebritatea și-a ales *Coborîrea de pe cruce*. *Răstignirea* are darul de-a emoționa mai mult prietenii pătimași sau mai convinși ai lui Rubens. Într-adevăr, nimic mai deosebit decît aceste două opere, concepute la un interval de doi ani, inspirate de același efort spiritual și totuși purtînd pecetea cît se poate de limpede a două tendințe. *Coborîrea de pe cruce* e din 1612, *Răstignirea* din 1610. Insist asupra datei, căci are importanță: Rubens se întorcea la Anvers, și le-a pictat, ca să zic așa, de cum a coborît din corabie. Educația sa era încheiată. Venise chiar prea învățat și învățătura asta era cam împovăratoare; avea s-o folosească fătîș, o dată pentru totdeauna, și aproape imediat după aceea să se și lipsească de ea. Bineînțeles, fiecare dintre maeștrii italieni pe care îi consultase îl povățuia într-un sens destul de exclusiv. Maeștrii exaltați îl autorizau să îndrăznească mult; maeștrii severi îi recomandau cît mai multă cumpătare. Natură, caracter, însușiri înăscute, lecții vechi, lecții recente, totul favoriza o dedublare. Însăși misiunea pictorului cerea ca acesta să-și împartă pe din două frumoasele sale talente. Rubens a simțit acest îndemn, l-a urmat, și-a tratat fiecare subiect potrivit spiritului

său, dînd două idei contrarii și totodată exacte despre el însuși: aici exemplul cel mai magnific pe care-l avem cu privire la înțelepciunea sa, iar dincolo una dintre cele mai uluitoare imagini ale vervei și elanurilor sale. La inspirația personală a pictorului, adăugați o influență italienească foarte vădită, și astfel vă veți explica și mai bine prețul extraordinar pe care-l acordă posteritatea unor pagini ce pot fi socotite drept operele sale de maestru, fiind totodată primul act public din viața sa de șef de școală.

Am să vă spun cum se manifestă această influență, precum și caracteristicile prin care o recunoaștem. Pentru început, mi-e destul să observ faptul că ea există, pentru ca fizionomia talentului lui Rubens să nu piardă nici una din trăsăturile sale în momentul precis cînd o examinăm. Nu că ar fi fost neapărat stingherit de cine știe ce canoane, în care alții în locul lui s-ar fi socotit închiși fără ieșire. Dimpotrivă, Dumnezeu știe cu cîtă ușurință se mișcă printre ele, cu cîtă libertate le folosește, cu cît tact le deghizează sau le mărturisește, după cum preferă să scoată la iveală fie omul instruit, fie inovatorul. Totuși, orice ar face, simți romanistul care a petrecut cîtiva ani pe pămîntul clasic, care de-abia s-a întors de acolo și încă n-a schimbat atmosfera. Mai păstrează nu știu ce amintire de călătorie, cu un miros străin în veșminte. Cu siguranță că favoarea cu totul deosebită de care se bucură *Coborîrea de pe cruce* se datorează acestei plăcute miresme italienești. Într-adevăr, pentru cei care l-ar fi dorit pe Rubens și nițel așa cum este, dar și mult așa cum îl visează ei, tinerețea lui are aici o anume seriozitate, precum și o floare de candidă maturitate studioasă ce va pieri curînd și care-i unică. Nu-i cazul să vă mai descriu compoziția. Ar fi greu să-mi citați alta mai populară ca operă de artă și ca pagină de stil religios. Nu există nimeni care să nu păstreze vie în minte organizarea și efectul tabloului, marea sa lumină centrală placată pe fonduri întunecoase, petele grandioase, compartimentele distincte și masive. Se știe că Rubens a preluat ideea inițială a acestei compoziții din Italia și nu și-a dat de loc osteneala să tăinuiască împrumutul. Scena e puternică și gravă. Ea acționează de la distanță, se impune cu vigoare pe întreg peretele; e serioasă și îndeamnă la seriozitate. Cînd ne amintim de măcelurile care însîngerează opera lui Rubens, de masacrele, de călăii care schingiuesc osîndiții cu clești înroșiți în foc și le smulg răcnete, îți dai seama că aici e vorba de un

supliciu plin de noblețe. Totul e reținut, concis, laconic, precum o pagină de scriptură.

Nici gesturi violente, nici urlete, nici grozăvii, nici prea multe lacrimi. Hohotul de plîns al Fecioarei e abia schițat, și durerea intensă a dramei e exprimată printr-un gest de mamă nemîngiată, printr-un chip înlăcrămat și niște ochi înroșiți. Cristos este una din cele mai elegante figuri imaginate de Rubens pentru a picta un Dumnezeu. El are nu știu ce grație prelungă, subțiratică, unduioasă, care-i conferă toate farmecele gingașe ale naturii și toată distincția unui frumos studiu academic. Proporția e subtilă, gustul desăvîrșit, desenul la înălțimea sentimentului.

N-ai uitat desigur efectul acestui trup mare și nițel deșelat, al cărui cap mic, slab și delicat a căzut pe umăr, atît de livid și de-o limpezime desăvîrșită în paloarea sa, nici crispat, nici contorsionat, din care a dispărut orice durere și care pogoară cu atîta beatitudine întru odihna de-o clipă, în frumusețile stranii ale morții celor drepti. Amintiți-vă cît de greu atîrnă trupul și gingășia cu care-i susținut, înfățișarea istovită cu care alunecă de-a lungul giulgiului, iubirea înspăimîntată cu care-i primit de brațe întinse și de mîini femeiești. Oare poate fi ceva mai emoționant? Unul din picioarele sale, un picior vînat și stigmatizat, întîlnește în josul crucii umărul gol al Magdalenei. Nu se sprijină într-însul, abia ce-l atinge. Contactul este insesizabil; mai mult se ghicește.

Ar fi fost o profanare să stăruie asupra acestui detaliu, dar și o prea mare cruzime să-l omită. Toată sensibilitatea ascunsă a lui Rubens e în acest contact imperceptibil care spune atîtea lucruri, le respectă pe toate și ne înduioșează.

Păcătoasa e admirabilă. Aceasta-i fără doar și poate cea mai bună bucată din tablou ca factură, cea mai delicată, cea mai personală, și totodată una dintre cele mai bune pe care le-a executat vreodată Rubens în toată cariera lui atît de rodnică în invenții feminine. Personajul acesta încîntător are o legendă; și cum de n-ar avea-o, cînd însăși perfecțiunea sa devenise legendară? Se pare că frumoasa fată cu ochi negri, cu privirea dîrză, cu profilul pur, e un portret, iar portretul e al Isabellei Brandt, cu care se căsătorise cu doi ani în urmă, și care i-a servit de asemeni, probabil în timp ce era însărcinată, la reprezentarea Fecioarei de pe un volet al *Bunei Vestiri*. Totuși, văzînd amploarea făpturii sale, părul cenușiu, formele plantu-

roase, îți închipui anticipat farmecul strălucitor și atât de aparte al acelei frumoase Hélène Fourment, cu care s-a căsătorit douăzeci de ani mai târziu.

Din tinerețe și pînă-n ultimii săi ani de viață, un tip tenace pare să se fi cuibărit în inima lui Rubens, un ideal statornic a bîntuit drăgăstoasa și credincioasa lui imaginație. Îi place să-l picteze, îl întregește, îl desăvîrșește; îl urmărește oarecum de-a lungul celor două căsnicii, și-l repetă mereu în operele sale. Toate femeile lui Rubens seamănă și cu Isabelle și cu Hélène, oricare din ele i-ar fi slujit drept model. În prima, a pus o trăsătură parcă presimțită a celei de a doua; în cea de a doua, a strecurat parcă amintirea de neșters a primei. La data la care ne aflăm, una dintre ele se află în preajma lui și-l inspiră, cealaltă nici nu s-a născut, și totuși el o ghicește. Viitorul a și început să se amestece cu prezentul, realul cu ideala divinație. Imaginea apare din capul locului în dubla ei formă. Nu numai că e încîntătoare, dar nu-i lipsește nici o singură trăsătură măcar. Nu s-ar putea spune oare că fixînd-o astfel de la bun început, Rubens a vrut s-o întipărească pentru totdeauna în memoria lui și-a tuturor?

De altfel, e singura grație mondenă cu care a înfrumusețat acest tablou sobru, cam monahal, absolut evanghelic, dacă înțelegem printr-asta gravitatea sentimentului și-a manierei, și ne gîndim totodată la constrîngerile pe care a trebuit să și le impună un spirit ca al său. În această împrejurare, e lesne de ghicit, o bună parte din rezerva lui se trage deopotrivă din educația italienească și din respectul pe care-l acorda subiectului tratat.

Pînza e întunecată în ciuda zonelor luminoase și-a albului extraordinar din giulgiu. În ciuda reliefurilor, pictura este *plată*. Tabloul este construit pe bază de tonuri întunecate deasupra cărora sînt dispuse ample lumini crude, de loc nuanțate. Coloritul nu-i prea bogat; e succulent, susținut, precis calculat pentru a acționa de la distanță. El construiește tabloul, îl încadrează, îi exprimă atât părțile slabe cît și cele viguroase și nu urmărește cîtuși de puțin să-l înfrumusețeze. Se compune dintr-un verde aproape negru, dintr-un negru absolut, dintr-un roșu cam surd și din alb. Aceste patru tonuri sînt așezate unul lîngă altul, cu franchețea pe care o pot comporta patru note atât de violente. Contactul este brusc și nu le dăunează cîtuși de puțin. Pe albul întins, cadavrul lui Cristos e desenat cu o trăsătură subțire și mlădioasă, și modelat prin propriile sale reliefuri, fără vreun efort

de nuanțare, datorită unor variațiuni de valori imperceptibile. Nici un fel de luciu, nici o diviziune în lumini, ici colo un detaliu în zonele întunecate. Totul este de-o amploare și de-o rigiditate unică. Marginile sînt înguste, demi-tentele scurte, exceptîndu-l pe Cristos, unde grunzul ultramarin a răzbit și face astăzi niște pete inutile. Materia e netedă, compactă, așternută ușor și cu prudență. De la distanță de la care îl examinăm, lucrul mîinii dispare, dar îți dai ușor seama că-i excelent și îndrumat cu multă siguranță de un spirit deprins cu obișnuințele alese, pe care le urmează întocmai, își dă toată silința și vrea să facă ceva temeinic. Rubens își amintește, se supraveghează, se temperează, e stăpîn deplin pe toate forțele sale, le subordonează și nu le folosește decît pe jumătate³¹. În ciuda constrîngerilor, avem de-a face cu o creație de-o originalitate unică, seducătoare, viguroasă. De aici va scoate Van Dyck cele mai bune idei ale sale de factură religioasă. Philippe de Champaigne³² nu va imita, mi-e teamă, decît părțile ei slabe, și va compune cu ajutorul lor stilul său franțuzesc. Voenius trebuie s-o fi aplaudat. Ce-o fi gîndit Van Noort despre ea? Jordaens la rîndul său, nu l-a urmat pe aceste drumuri noi decît atunci cînd colegul său de atelier a devenit și mai categoric Rubens. Unul din panourile laterale, reprezentînd *Vișita Sfîntei Fecioare la Sfînta Elisabeta* e delicios din toate punctele de vedere. Nimic mai sever și mai fermecător, mai sobru și mai bogat, mai pitoresc și de-o mai nobilă familiaritate. Nicicînd nu pusese Flandra atîta bonomie, grație și naturalețe pentru a se înveșmînta în stil italianesc. Tițian a oferit gama, a dictat întrucîtva tonurile; tot el a colorat arhitectura într-un brun castaniu, a sugerat frumosul nour gri ce lucește la înălțimea cornișelor, poate și azurul verzui care produce atîta efect printre coloane; dar Rubens e cel care a găsit Fecioara pîntecoasă, cu talia arcuită, în veșmintele ei ingenios combinate din roșu, arămiu și albastru închis, cu o imensă pălărie flamandă pe cap. El a desenat, pictat, colorat, mîngîiat cu ochiul și penelul frumoasa ei mînă luminoasă și catifelată, ca o floare rozalbă³³ pe balustrada neagră de fier; tot așa cum a închipuit și slujnica, tăind-o din cadru și nelăsînd la vedere din blonda-i făptură cu ochii albaștri, decît bluza decoltată, capul rotund, cu părul adunat pe creștet, brațele ridicate pentru a susține coșul de trestie. Pe scurt, a devenit Rubens într-adevăr el însuși? Da. Este numai și numai el însuși? Asta n-o cred. În fine, a făcut ceva mai bun? Nu, dacă-i vorba de metode străine;

cu siguranță că da, dacă-i vorba de propria sa metodă. Comparînd panoul central al *Coborîrii de pe Cruce* și *Răstignirea*, care împodobește transeptul dinspre nord, constatăm că totul diferă; punctul de vedere, tendințele, semnificația, ba chiar și metodele întrucîtva; pînă și influențele de care cele două opere se resimt în chip diferit. O singură privire ajunge pentru a vă da seama de aceasta. Raportîndu-ne la momentul cînd au apărut aceste pagini semnificative, vom înțelege că, dacă una dintre ele a satisfăcut mai deplin, a convins mai mult, cealaltă trebuie să fi uimit și mai mult încă, lăsînd așadar să se întrezărească ceva cu mult mai nou.

Mai puțin desăvîrșită pentru faptul că e mai agitată și nu conține nici un personaj atît de seducător ca *Magdalena*, *Răstignirea* e mult mai grăitoare în ce privește inițiativa lui Rubens, elanurile, îndrăznelile, reușitele sale, într-un cuvînt efervescența acestui spirit plin de fervoare cînd e vorba de noutăți și proiecte. Ea lasă să se întrezărească o carieră mai cuprinzătoare. Poate că execuția nu-i tocmai magistrală; oricum, ea vestește un maestru mult mai original, aventuros și puternic. Desenul e mai rigid, mai rudimentar, forma mai violentă, modelajul mai puțin simplu și mai afectat; dar coloritul începe să aibă acea văpaie profundă și rezonanța ce vor constitui marea resursă a lui Rubens atunci cînd va renunța la intensitatea tonurilor în favoarea strălucirii lor. Presupuneteți culoarea mai sclipitoare, conturul mai mlădios, linia care-l marchează nu chiar atît de aspră; eliminați grăuntele acela de rigiditate italienească ce-i doar un soi de convenție mondenă și de ținută gravă deprinse în timpul călătoriilor sale; nu priviți decît ceea ce-i specific la Rubens, tinerețea, înflăcărarea, convingerile deja mature, și nu va lipsi decît foarte puțin pentru ca să aveți în fața ochilor un Rubens de zile mari, cu alte cuvinte primul și ultimul cuvînt al manierei sale impetuoase și rapide. O singură clipă de delăsare, și acest tablou, relativ auster, ar fi putut deveni unul dintre cele mai turbulente din cîte a pictat. Chiar și așa, cu tonurile sale de chihlimbar întunecat, cu umbrele sale, foarte acuzate, cu vuietul cam surd al armoniilor sale furtunoase, el încă se mai numără printre cele în care pasiunea izbucnește cu atît mai evident cu cît e susținută de-o forță bărbătească unică și-i pînă la capăt încordată de voința de a nu slăbi.

E un tablou spontan, conceput în jurul unui arabesc foarte îndrăzneț și care în complexitatea sa de forme

deschise și închise, de trupuri arcuite, de brațe încordate, de curbe repetate, de linii rigide, a păstrat pînă-n ultimul ceas al execuției același caracter instantaneu de crochiu încărcat de sentiment și făcut parcă în cîteva secunde. Concepție inițială, compoziție, efect, gesturi, fizionomii, jocul petelor, lucrul mîinii, totul pare să fi țîșnit simultan datorită unei inspirații irezistibile, lucide și prompte. Niciînd nu va fi pus Rubens atîta stăruință în tratarea unei pagini atît de aparent spontană. Și astăzi, ca și-n 1610, pot exista păreri diferite cu privire la această operă absolut personală prin spirit, dacă nu și prin manieră. Problema, care trebuie să se fi pus încă pe vremea cînd pictorul trăia, rămîne în suspensie. Dezlegarea ei constă în a hotărî care din doi ar fi fost mai bine reprezentat în țara sa și-n istorie: Rubens cel dinainte de-a fi devenit el însuși, sau Rubens cel din-totdeauna.

Răstignirea și Coborîrea de pe cruce sînt cele două momente din drama Calvarului, al cărei prolog l-am văzut în triumfalul tablou de la Bruxelles. La distanța la care sînt așezate unul față de celălalt, zărești principalele lor pete, realizezi dominanta lor de ton, aș spune că le auzi vocile: e suficient ca să înțelegi cît de cît expresia lor pitorească și să le ghicești sensul.

Acolo, asistăm la deznodămînt, și v-am spus cu cîtă sobrietate solemnă este expus. Totul s-a sfîrșit. E noapte, orizonturile cel puțin sînt de-un negru de plumb. Toți tac, plîng, adună cu o grijă mișcătoare augustele rămășițe. Cel mult dacă schimbă între ei cele cîteva cuvinte care se spun mișcînd doar buzele după moartea unor ființe scumpe. Mama și prietenii sînt de față, și-n primul rînd cea mai iubită și mai slabă dintre femei, aceea în a cărei nestatornicie, farmec și căință s-au întrupat toate păcatele lumii, iertate, ispășite și acum răscumpărate. Carnațiile pline de viață contrastează cu palorile funebre. Chiar și moartea are un anume farmec. Cristos parcă-i o frumoasă floare retezată. Cum nu-i mai aude pe cei care l-au hulit, a încetat să-i audă și pe cei care-l jelesc. El nu mai aparține oamenilor, nici timpului, nici mîinii, nici milei; e mai presus de orice, chiar și de moarte.

Dincoace, nimic asemănător. Compasiunea, tandrețea, mama și prietenii sînt departe. În voletul din stînga, pictorul a reunit toate formele iubirii pricinuite de durere, într-un grup violent, în atitudini copleșite de jale sau deznădejde. În voletul din dreapta, apar numai

doi paznici călare, și aici mila n-are ce căuta. În centru toți urlă, hulesc, înjură, tropăie. Trudind ca niște brute, călăi cu mutre de măcelari împlintă crucea în pământ și-o înalță drept pe pînză. Brațele se crispează, funiile se încoardă, crucea se clatină, dar încă n-a ajuns decît la jumătatea drumului ei. Moartea e sigură. Un om cu mîinile și picioarele pironite suferă, agonizează și iartă; ființa lui și-a pierdut orice libertate, nu-și mai aparține; o fatalitate crîncenă a pus stăpînire pe trupul său; doar sufletul scapă: o dovedesc ochii dați peste cap cu privirea întoarsă dinspre pămînt și ațintită spre ceruri, căutîndu-și altundeva certitudinile. Pictorul exprimă aici toată dezlănțuirea turbată a furiei omenești și rîvna cu care se poate făptui o fărădelege, ca om care cunoaște efectele mîniei și știe cum se manifestă patimile bestiale. Examinați apoi cu și mai multă atenție felul cum știe să reprezinte toată blîndețea martirului care se jertfește și voluptatea pe care o gustă în propria sa moarte.

Cristos se află în lumină; într-o jerbă îngustă, el rezumă aproape toate lucirile risipite în tablou. Din punct de vedere plastic, nu ajunge la valoarea celui din *Coborîrea de pe cruce*. Desigur că un pictor roman ar fi corectat stilul. Un gotic ar fi vrut oasele mai proeminente, mușchii mai încordați, încheieturile mai precise, întreaga structură mai descărnată sau măcar mai fină. După cum știți, Rubens avea o înclinație deosebită pentru formele pline și sănătoase, înclinație ce ținea de felul său de-a simți, și mai mult încă, de maniera sa de-a picta, și fără de care ar fi trebuit să-și modifice majoritatea formulelor. Cu această rezervă, valoarea personajului este inestimabilă; nimeni afară de Rubens nu l-ar fi imaginat astfel, în locul pe care-l ocupă, într-o accepțiune atît de vădit pitorească. Și mă întreb privindu-i capul frumos, inspirat și bolnav, viril și blînd, cu părul lipit de tîmple, cu ochii sclipind de lumini cerești, cu sudorile și elanurile sale, îndurerat și extatic, care maestru sincer, chiar și-n epoca de glorie a Italiei, n-ar fi fost izbit de asemenea forță expresivă atunci cînd ea atinge asemenea intensitate și n-ar fi recunoscut aici un ideal absolut nou de artă dramatică?

Astfel, într-o zi de febră și de clarviziune pătrunzătoare, sentimentul pur îl mînase pe Rubens pînă la ultima sa limită posibilă. Mai tîrziu, se va degaja și mai mult, se va dezvolta, dobîndind, datorită manierei sale unduioase și absolut libere, mai multă consecvență, și-n special mai multă dezinvoltură în toate componentele

execuției sale: desen interior sau exterior, colorit, factură. Nu va mai fixa atît de apăsător conturile ce trebuie să dispară, nu va mai curma atît de neașteptat umbrele ce trebuie să se dizolve; va avea mlădieri care aici încă nu există; va folosi expresii mai sprintăre, un limbaj cu întorsături mai patetice și mai personale. Va concepe oare ceva mai energic și mai deslușit decît diagonală inspirată ce taie compoziția în două, lăsînd-o întîi într-un echilibru șovăielnic, pentru ca s-o înalțe apoi și s-o îndrepte spre culme, în zborul acela activ și hotărît al unei idei mărețe? Va descoperi oare ceva mai reușit decît aceste stînci mohorîte, acest cer stins, această imensă figură albă strălucind peste tenebre, imobilă și totuși dinamică, împinsă printr-un impuls mecanic de-a curmezișul pînzei, cu mîinile pironite, cu brațele oblice larg desfăcute într-un amplu gest de îndurare ce le face să se lege deasupra unei lumi oarbe, negre și haine? Admițînd că am pune la îndoială puterea unei linii fericite, valoarea dramatică a unui arabesc și a unui efect, admițînd în sfîrșit că ne-ar lipsi exemple care să certifice frumusețea morală a unei concepții pitorești, acest tablou ar fi destul pentru a ne convinge.

Cu această pictură originală și bărbătească își semnaleză întoarcerea din Italia tînărul, care-și părăsise țara încă din primul an al secolului. Lumea afla astfel tot ce dobîndise în călătoriile sale, natura și calitatea studiilor întreprinse acolo, și mai presus de orice, omenia cu care înțelegea să le folosească; și nimeni nu s-a îndoit de destinul său, nici cei pe care pictura lui i-a uluit ca o revelație, nici cei pe care i-a năucit ca un scandal, cărora le-a dat peste cap doctrinele și care au atacat-o, nici cei pe care i-a convertit și i-a entuziasmat. În ziua aceea, numele lui Rubens a fost consfințit. Azi încă, nu lipsește mult pentru ca această operă de debut să pară tot atît de desăvîrșită pe cît păruse și fusese de hotărîtoare. Ba chiar există aici ceva cu totul aparte, un fel de suflu copleșitor, pe care de altfel îl veți găsi rareori în alte opere ale lui Rubens. Un entuziast ar scrie *sublim*, și n-ar greși, cu condiția să precizeze semnificația cuvenită acestui termen. Cîte nu v-am spus la Bruxelles și la Malines despre talentele atît de variate ale acestui improvizator de mare anvergură, a cărui vervă e un fel de bun simț exaltat? V-am vorbit despre idealul său, atît de diferit de idealul celorlalți, despre scîlpirile paletelor sale, despre influența ideilor sale nespuse de luminoase, despre puterea de convingere și claritatea sa oratorică, despre

acea vocație a apoteozelor care-l înalță, despre fervoarea intelectuală care-l stăpînește pînă-ntr-atît încît riscă să-l deformeze cu prea plinul ei. Toate acestea ne duc la o definiție și mai completă încă, la un cuvînt pe care am să-l rostesc acum și care ar exprima totul: Rubens este un *liric*, cel mai liric dintre toți pictorii. Și dacă veți numi lirism promptitudinea sa imaginativă, intensitatea stilului, ritmul sonor și progresiv, amploarea acestui ritm, traiectul său ca să zic așa vertical, nu veți fi departe de adevăr.

Există în literatură o modalitate cu precădere eroică numită *odă*. După cum știți, ea este tot ce poate fi mai sprintar și mai scînteietor în formele variate ale limbajului metric. Niciodată nu are nici prea multă amploare, nici prea mult elan în mișcarea ascensională a strofelor, nici prea multă lumină pe culmea lor. Ei bine, v-aș putea cita cutare pictură de Rubens concepută, scandată, iluminată precum cele mai nobile bucăți în formă pindarică. *Răstignirea* mi-ar oferi primul exemplu, exemplu cu atît mai izbitor cu cît totul aici îl încuviințează, iar subiectul însăși merită cu prisosință acest fel de exprimare. N-aș comite un exces de subtilitate dacă v-aș spune că această pagină pur spontană e scrisă de la un cap la altul la modul numit în retorică *sublim*, — începînd cu liniile fulgerătoare ce-o străbat, ideea care se luminează pe măsură ce se apropie de vîrf, pînă la inimitabilul cap de Cristos, care-i nota culminantă și expresivă a poemului, nota scînteietoare, cel puțin în ceea ce privește ideea conținută, cu alte cuvinte strofa supremă.

VI. RUBENS LA MUZEUL DIN ANVERS

N-apuci să intri bine în primul salon al muzeului din Anvers și Rubens îți și iese în întâmpinare: în dreapta, o *Închinare a magilor*, o pânză vastă, în maniera sa expeditivă și savantă, pictată, zice-se, în treisprezece zile, în preajma lui 1624, adică în cei mai frumoși ani de maturitate; în stînga, un imens tablou de asemeni celebru, o reprezentare a Patimilor lui Cristos, intitulată *Împlințarea suliței*. Ți-arunci privirea asupra galeriei de vizavi, și la dreapta, la stînga, zărești de departe o pată unică, puternică și suavă, onctuoasă și caldă, — tablouri de Rubens și iar tablouri de Rubens. Începi cu catalogul în mîină. Admiri totdeauna? Nu totdeauna. Rămîi rece? Mai niciodată.

Transcriu însemnările mele: *Magii*, a patra versiune, începînd cu cea din Paris, de astă dată cu importante modificări. Tabloul nu-i atît de conștiincios studiat ca cel din Bruxelles, nu atît de desăvîrșit ca cel din Malines, dar, în schimb, mai îndrăzneț, vădind o ținută, o ampoare, o încredere în sine și un echilibru pe care pictorul l-a depășit rareori în operele sale calme. Un adevărat tur de forță, dacă te gîndești mai ales la rapiditatea acestei execuții de improvizator. Nici un gol, nici o violență; o vastă demi-tență deschisă și lumini potolite ce învăluie toate figurile sprijinite una de alta, toate în culori vizibile, multiplicînd valorile cele mai rare, cele mai puțin căutate și totuși cele mai exacte, cele mai subtile și totuși cele mai distincte.

Alături de niște tipuri foarte urîte mișună tipurile desăvîrșite. Cu o față patrată, buze groase, pielea roșietică, ochi mari în care ard lumini ciudate și un trup de namilă bine strîns într-o șubă cu mîneci de-un albastru de pană

de păun, magul african este o figură absolut inedită, în fața căreia desigur că Tintoretto, Tițian, Veronese ar fi aplaudat. În stînga, pozează solemn doi cavaleri uriași, într-un foarte bizar stil anglo-flamand, o rară pată de culoare în acest tablou compus într-o armonie surdă de negru, albastru verzui, brun și alb. Adăugați silueta cămilarilor nubieni, a oamenilor din suită, bărbați purtînd căști, negri, cu toții în lumina cea mai amplă, mai transparentă, mai firească. Pînze de păianjen plutesc printre stîlpii de lemn ce susțin acoperișul; jos de tot, capul de bou — un frotiu obținut în bitumuri, din cîteva trăsături de pensulă — n-are mai multă importanță decît o simplă semnătură pusă la repezeală, și-i executat de altfel în consecință. Copilul e fermecător și poate fi citat ca una din cele mai frumoase compoziții pur pitorești a lui Rubens, supremă expresie a științei sale de colorist, a îndemînării sale de practician, atunci cînd viziunea lui era clară și instantanee, mîna rapidă și meticuloasă, iar triumful vervei și al științei, într-un cuvînt încrederea în sine, nu presupunea prea multe dificultăți.

Împlîntarea sulitei e un tablou descusut, cu goluri mari, un colorit acid și imense pete cam arbitrare, frumoase în sine, dar așezate în raporturi îndoielnice. Două zone mari de roșu prea compacte, nesusținute, năucesc privitorul prin prezența lor mult prea stridentă. Fecioara e foarte frumoasă, cu toate că atitudinea ei este banală, Cristos e insignifiant, sfîntu Ioan foarte urît, sau foarte alterat, sau foarte repictat³⁴. Cum se întîmplă deseori la Rubens, ca și la pictorii de scene pitorești și patetice, cele mai bune bucăți sînt cele pe care imaginația artistului le-a îndrăgit în mod accidental, cum ar fi bunăoară capul expresiv al Fecioarei, cei doi tîlhari zvîrcolindu-se pe cruce, și, poate în primul rînd, soldatul cu cască și platoșă neagră, care coboară scara proptită de crucea tîlharului cel rău, și se răsuțește ridicînd capul. Armonia cailor, gri și murg, decupați pe cer, e magnifică. Într-un cuvînt deși aflăm aici bucăți de-o excepțională calitate, un temperament de mare clasă, deși în fiecă clipă descoperim pecetea unui maestru, *Împlîntarea sulitei* mi se pare o creație incoerentă, concepută oarecum pe fragmente, și-ale cărei detalii, privite izolat, ar sugera una din cele mai frumoase pagini ale sale.

Sfînta Treime, cu faimosul ei Cristos în racursiu, e un tablou din prima tinerețe, anterior călătoriei lui Rubens în Italia³⁵. E un debut frumos, rece, într-o pastă subțire,

linsă și decolorată, conținând deja germenul stilului său în reprezentarea formelor omenesci, a tipologiei sale în reprezentarea fețelor personajelor, și vădind totodată suplețea mâinii sale. Toate celelalte calități nu sînt formate încă, și dacă tabloul gravat începe să aducă mult a Rubens, pictura nu vestește aproape nimic din ceea ce avea să fie Rubens zece ani mai tîrziu.

Cristos pe paie, foarte celebru, prea celebru, nu-i mult mai izbutit, nici mai somptuos și nici nu pare să vădească mai multă maturitate, deși a fost pictat mulți ani mai tîrziu. E la fel de lins, rece și într-o pastă subțire. Simți un abuz de îndemînare, folosirea unei practici curente, ce n-are nimic deosebit și-a cărei formulă s-ar putea dicta astfel: un vast frotiu bătînd spre gri, o carnație în tonuri deschise și lustruite, mult ultramarin în demitentă, exces de vermion în reflexe, o pictură superficială și din prima mînă, pe un desen inconsistent. Totul este lichid, fluid, lunecos și neglijent. Și cînd în acest gen de cursiv Rubens nu-i foarte frumos, atunci nu-i nici măcar frumos.

Cît despre *Toma Necredinciosul*, aflu în însemnările mele această observație scurtă și ireverențioasă: «Asta-i un Rubens? ce eroare!»³⁶

*Educația Fecioarei*³⁷, este cea mai fermecătoare fantazie decorativă cu putință, un mic panou destinat unui oratoriu sau unui apartament, adresîndu-se mai mult ochiului decît spiritului, dar de-o grație, de-o tandrețe și de-o bogăție neasemuit de gingașe. Un negru frumos, un roșu frumos, iar în cîmpul de azur al cerului nuanțat în tonuri jucăușe de sîdef sau de argint, doi îngeri trandafirii, ca două flori. Eliminați figurile sfintei Ana și a sfîntului Ioachim, păstrați doar Fecioara cu cele două figuri înaripate ce-ar putea pogorî tot atît de bine din Olimp sau din Paradis, și veți obține unul din cele mai încîntătoare portrete de femei din cariera lui Rubens, conceput și ornat ca un portret alegoric, destinat să împodobească un altar.

În *Fecioara cu papagal*³⁸ se simte Italia; tabloul amintește Veneția, iar gama, forța, alegerea și natura intrinsecă a culorilor, calitatea fondului, însăși arabescul tabloului, formatul pînzei, tăietura ei pătrată te duce cu gîndul la un Palma⁴⁰, prea puțin sever. E un tablou frumos și aproape impersonal. Nu știu de ce-mi închipui că Van Dyck trebuie să fi fost ispitit să se inspire dintr-însul. Trec peste *Sfînta Ecaterina*³⁸, peste un mare *Cristos pe cruce*, o replică în mic a *Pogorîrii de pe cruce*, de la Notre-

Dame și cu o emoție pe care n-am s-o ascund, mă grăbesc să ajung în fața unui tablou ce nu se bucură, cred, de prea multă faimă, ceea ce nu-l împiedică să fie o capodoperă uimitoare, cinstind geniul lui Rubens mai mult, poate, decît oricare altă creație de-a sa. Vreau să vorbesc despre *Împărtășania sfîntului Francisc din Assisi*.

Un om care-i pe moarte, un preot care-i întinde ostia, cîțiva călugări adunați în jurul său, care-l sprijină, îl susțin și plîng, — atîta tot. Sfîntul este gol, preotul într-un patrafir de aur, foarte ușor nuanțat cu carmin, cei doi diaconi ai preotului în etole albe, călugării în rasă de aba de culoare închisă, brună sau cenușie. Ca decor, o arhitectură îngustă și sumbră, un baldachin roșietic, un petec de cer albastru, iar în această spărtură de azur, chiar deasupra sfîntului, trei îngeri trandafirii care zboară ca niște păsări cerești, formînd o cunună luminoasă și plină de gingășie. Elementele constitutive sînt cît se poate de simple, culorile cît se poate de grave, armonia cît se poate de severă. Dacă veți rezuma tabloul dintr-o privire fugară, nu veți desluși decît o vastă pînză bituminoasă, într-un stil auster, în care totul este surd, exceptînd trei accidente care se văd clar de la distanță: sfîntul descărnat și livid, ostia spre care se apleacă, și, sus, în vîrfurile acestui triumf de-o expresivitate atît de înduioșătoare, licărul roz și azuriu al veșniciilor preaferece, un surîs de cer întredeschis de care, vă asigur, avem nevoie.

Nici alaiuri, nici decoruri, nici zarvă, nici gesturi impetuoase, nici costume elegante, nici un fel de adaos grațios, sau inutil, nimic în afara vieții de mănăstire surprinsă în momentul ei cel mai solemn. Un om agonizează istovit de vîrstă, de o viață de sfînt; și-a părăsit culcușul de cenușă, a cerut să fie dus la altar și vrea să moară acolo primind ostia, se teme să nu moară cumva înainte ca ostia să-i fi atins buzele. Se căznește să îngenunchieze și nu izbuteste. Toate mișcările îi sînt abolite, frigurile morții i-au cuprins picioarele, brațele schițează gestul acela de împreunare care-i semnul sigur al sfîrșitului apropiat; stă înclinat în afara axelor sale, și s-ar sfărma din toate încheieturile dacă n-ar fi susținut de subțiori. N-a mai rămas viu într-însul decît ochiul mic și umed, străveziu, albastru, înfrigurat, sticlos, încercuit de roșu, dilatat de extazul viziunilor supreme, iar pe buzele învișate de agonie, surîsul extraordinar al muribunzilor și surîsul și mai extraordinar încă al neprihănitului care crede, nădăjduiește, așteaptă sfîrșitul, se năpustește

pentru întâmpinarea izbăvirii, și privește ostia de parcă l-ar privi pe însuși Dumnezeu.

În jurul muribundului, toți plîng; și cei care plîng sînt niște bărbați gravi, voinici, încercați de viață, resemnați. Niciînd o durere n-a fost mai sinceră și mai molipsitoare decît această jale virilă a unor bărbați cu obraji rumeni și inima cucernică. Unii se abțin, alții izbucnesc. Cîțiva sînt tineri, grași, roșii și sănătoși; se bat cu pumnii în piept și durerea lor ar fi zgomotoasă, dacă am putea s-o auzim. Altul e cărunt și pleșuv, cu un cap spaniolesc, obraji scofilciți, barba rară și mustața ascuțită; suspină neauzit, în el însuși, cu acea crispă a unui om care se stăpînește și-i clănțănesc dinții. Toate aceste capete minunate sînt portrete. Tipologia este de-o admirabilă autenticitate, desenul naiv, savant și viguros, coloritul de o incomparabilă bogăție în sobrietatea sa, nuanțat, delicat și frumos. Capete îngrămădite, mîini împreunate, cu pumnii strînși convulsiv și pățimaș, frunți pleșuve, priviri concentrate, cei care roșesc de emoție și cei care, dimpotrivă, sînt palizi și reci ca fildeşul vechi, cei doi miniștrani dintre care unul ține cădelnița și-și șterge ochii cu dosul mîneii, întregul grup de bărbați vădind emoții diferite, stăpîni pe ei înșiși ori plîngînd în hohote, formează un cerc în jurul acestui cap unic al sfîntului și-a cornulețului albicioș ținut precum un disc lunar de mîna pală a preotului. Vă jur că totul e de-o frumusețe unică. Această pagină excepțională din pictura lui Rubens aflată la Anvers și, cine știe? din întreaga sa operă are o asemenea valoare morală încît aproape că mi-ar fi frică să n-o profanez comentînd meritele sale exterioare ce nu-s cu nimic mai prejos. Voi spune doar că niciodată marele om n-a fost mai stăpîn pe gîndirea sa, pe simțirea sa, și pe mîna sa, că niciodată concepția lui n-a fost mai senină și mai plină de înțelegere, că niciodată cunoștințele lui despre sufletul omenesc n-au apărut mai adînci, că niciodată nu s-a dovedit mai nobil, mai sănătos, mai bogat într-un colorit lipsit de fast, mai scrupulos, în desenul detaliilor, mai ireproșabil, cu alte cuvinte, mai uluitor ca executant. Această minunăție datează din 1619. Ce ani frumoși! Nu se știe cît timp i-a trebuit pentru ca s-o picteze, — poate doar cîteva zile. Ce zile! După ce examinezi mai îndelung această operă fără pereche, în care Rubens se transfigurează, nu mai poți privi nimic, nici pe nimeni, nici pe ceilalți, nici chiar pe Rubens el însuși; pentru ziua de astăzi e destul; trebuie să părăsesc muzeul.

VII. RUBENS PORTRETIST

E Rubens un mare portretist? E doar un bun portretist? Oare acest mare pictor al vieții fizice și al vieții morale, atît de iscusit în a reda mișcarea trupurilor printr-un gest, a sufletului prin jocul fizionomiilor, acest observator atît de prompt, atît de exact, acest spirit atît de limpede, pe care idealul formelor omenești nu l-a abătut nici o clipă măcar de la studiile sale cu privire la exteriorul lucrurilor, acest pictor al pitorescului, al accidentelor, al particularităților, al trăsăturilor individuale, în fine, acest maestru de o excepțională universalitate, era într-adevăr înzestrat cu toate aptitudinile ce i se atribuie și mai ales cu acea facultate specială de-a reprezenta ființa omenească în asemănarea ei intimă? Sînt portretele lui Rubens asemănătoare? Nu cred ca cineva să fi spus veodată da sau nu. Toată lumea s-a mărginit să-i recunoască universalitatea talentelor și pentru că, mai mult ca oricare altul, a folosit portretul ca element firesc în tablourile sale, s-a ajuns la concluzia că un om care excelează oricînd e vorba să picteze o ființă vie, acționînd și gîndind, trebuie, cu atît mai mult, s-o picteze excelent și într-un portret. Problema prezintă un interes deosebit. Ea atinge unul dintre fenomenele cele mai ciudate ale acestei naturi complexe, oferind ca atare ocazia de a studia mai deaproape însăși structura geniului său.

Dacă am adăuga la toate portretele izolate pe care le-a pictat pentru a satisface dorința contemporanilor săi, regi, principii, mari seniori, doctori, abați, stareți, nenumăratele personaje vii ale căror trăsături le-a reprodus în tablourile sale, s-ar putea spune că Rubens și-a petrecut viața făcînd portrete. Nu încapе îndoială că cele mai

bune lucrări ale sale sînt acelea unde precumpănește viața reală, dovadă admirabilul tablou în care e reprezentat sfîntul Gheorghe și care nu-i altceva decît un *ex-voto* de familie, cu alte cuvinte cel mai magnific și mai ciudat document lăsat vreodată de pictor cu privire la afecțiunile sale familiale. Nu vorbesc de propriul său portret pe care-l dăruiește cu multă ușurință, și nici de portretele celor două soții⁴⁰, pe care le înfățișează după cum se știe atît de des și cu atîta indiscreție.

A folosi natura cu orice prilej, a lua oameni din viața reală și a-i introduce în ficțiunile sale devenise un obicei, pentru că izvora dintr-o necesitate, și dovedea în egală măsură slăbiciunea și forța spiritului său. Natura constituia marele și inepuizabilul său repertoriu. Dar ce căuta într-însa, la drept vorbind? Subiecte? Nu; subiectele și le scotea din istorie, din legende, din Evanghelie, din mitologie, și-ntotdeauna mai mult sau mai puțin din propria-i fantezie. Atitudini, gesturi, expresii fizionomice? Nici măcar; expresiile și gesturile izvorau în chip firesc din el însuși și derivau, în conformitate cu logica unui subiect temeinic conceput, din necesitățile acțiunii aproape totdeauna dramatice pe care intenționa s-o înfățișeze. În schimb, atunci cînd era nevoit să înjghebeze un personaj viu din cap pînă-n picioare, viu așa cum înțelegea el, avînd cu alte cuvinte trăsături mai personale, caractere mai precise, niște indivizi și niște tipuri, cerea naturii ceea ce imaginația sa nu-i mai furniza decît imperfect. Iar aceste tipuri mai mult le accepta decît le alegea. Le lua așa cum existau în preajma sa, în societatea epocii sale, indiferent de condiție sau clasă socială, de orice rasă la nevoie, — principi, militari, clerici, călugări, meșteșugari, fierari, corăbieri, de preferință oameni cu îndeletnicirile cele mai istovitoare. Pe cheiul Escaut-ului, în propriul său oraș mișunau tot soiul de personaje cu care putea să-și umple în voie marile lui pagini evanghelice. Cînd adaptarea nu era prea riguroasă, ceea ce se întîmpla deseori, iar bunul simț protesta puțin, gustul așijderi, atunci dragostea pentru trăsăturile particulare biruia conveniențele, gustul și bunul simț. Nu-și refuza niciodată o bizarerie, care în mîinile sale se preschimba într-o scînteiere de spirit, iar cîteodată într-o îndrăzneală fericită. Ba chiar, tocmai datorită acestor inconsecvențe, izbutea să învingă subiectele cele mai opuse temperamentului său. Punea în ele sinceritatea, voioșia, extraordinara nepăsare a elanurilor sale dezinvolve; și astfel, aproape totdeauna, opera se

salva printr-un admirabil fragment de imitare aproape textuală.

Sub acest raport, inventa puțin, tocmai el, marele inventator. Privea, se documenta, copia sau traducea din memorie, cu o siguranță ce echivalează reproducerea directă. Spectacolul vieții curtenești, al vieții bisericenești, al mănăstirilor, al străzilor, al fluviului se întipărea pe acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai lesne de recunoscut, cu accentul său cel mai violent, cu culoarea sa cea mai izbitoare; ca atare, în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, nu închipuia altceva decît cadrul și punerea în scenă. Am putea spune cu alte cuvinte, că operele lui sînt un teatru a cărui activitate o coordonează; el montază decorul, creează rolurile, iar viața oferă actorii. Pe cît e de original, de afirmativ, de hotărît, de viguros, atunci cînd execută un portret, fie după natură, fie după amintirea proaspătă a modelului, pe atît de neinspirată e galeria personajelor sale imaginare. Un bărbat, o femeie care n-a trăit aieva, în fața lui, cărora nu izbutește să le dea trăsăturile esențiale ale vieții firești, sînt figuri ratate de la bun început. Iată de ce personajele sale biblice sînt mai umanizate decît ar trebui, personajele sale eroice mai prejos de rolul lor legendar, personajele sale mitologice ceva care nu există nici în realitate, nici în vis, un veșnic contrasens prin acțiunea lor musculară, prin lustrul carnației și inexpressivitatea deplină a chipurilor. E limpede că omenirea îl încîntă, că dogmele creștine îl cam tulbură, iar Olympul îl plictisește. Examinați marea suită alegorică a Luvrului (V. nota 24 — n. tr.): e foarte ușor să-i descoperi șovăile atunci cînd creează un tip, certitudinea lui nezdruncinată atunci cînd se documentează, să înțelegi tăria și slăbiciunea spiritului său. Unele fragmente sînt mediocre, altele absolut nule, care nu-s decît ficțiuni; părțile reușite pe care le remarcăți acolo sînt niște portrete.

Ori de cîte ori intră în scenă, Maria de Medicis e desăvîrșită; *Henric al IV-lea privind portretul Mariei de Medicis* este o capodoperă. Nimeni nu contestă mediocritatea absolută a zeităților sale: Mercur, Apolon, Saturn, Jupiter sau Marte.

Și-n *Închinarea Magilor* există cîteva personaje principale total inexpressive, în timp ce unii figuranți sînt admirabili. Magul european îi este piază rea. Îl cunoașteți: e vorba de bărbatul din prim plan, cel care figurează împreună cu Fecioara, fie în picioare, fie îngenunchiat, în centrul compoziției. Zadarnic îl îmbracă Rubens în purpură,

hermelină sau aur și-l pune să țină cădelnița, să ofere pocalul sau talgerul, îl întinerește sau îl îmbătrânește, îi face un cap pleșuv și sacerdotal, sau i-l împodobește cu o coamă țepoasă, îi dă o înfățișare când reculeasă, când cumplită, cu ochi foarte blinzi sau avînd o expresie de leu bătrîn, oricum, figura lui rămîne tot banală și singurul ei rol e să dea formă unei culori dominante din tablou. Tot așa se întîmplă și cu magul asiatic. Etiopianul, dimpotrivă; negrul cenușiu, cu masca lui osoasă, cîrn, livid, iluminat de două scînteii sclipitoare cu smalțul ochilor și cu sideful dinților săi, constituie fără doar și poate o capodoperă de observație și naturalitate, pentru că-i un portret și un portret nealterat al aceluiași individ.

Ce altă concluzie am putea trage decît aceea că, prin instinctele, nevoile și facultățile sale dominante, ba chiar și prin infirmitățile sale, căci avea și unele infirmități, Rubens era hărăzit mai mult ca oricare altul, să facă portrete minunate? Nici pomeneală totuși de una ca asta. Portretele lui sînt slabe, sumar observate, superficial construite, și ca atare foarte vag asemănătoare. Dacă-l comparăm cu Tițian, Rembrandt, Rafael, Sebastiano del Piombo, Velasquez, Van Dyck, Holbein, Antonis Moor, și dacă, epuizînd lista pictorilor celor mai marcanți și-a celor mai mari, am coborî mai multe trepte pînă la Philippe de Champaigne în secolul al șaptesprezecelea, pînă la excelenții portretiști din secolul al optsprezecelea, constatăm că lui Rubens îl lipsea acea naivitate atentă, supusă și viguroasă, pe care o pretinde studiul chipului omenesc pentru a fi desăvîrșit.

Cunoașteți vreun portret de Rubens care să vă mulțumească prin observarea fidelă și profundă a modelului, care să vă destăinuiească personalitatea acestuia, care să vă instruiască și voi spune care să vă inspire încredere? Există măcar unul singur printre toți bărbații a căror imagine ne-a lăsat-o, atît de diverși prin vîrstă și rang, prin caracter și temperament, care să se impună în spiritul nostru ca o persoană anumită, distinctă, și de care să ne amintim ca de-o fizionomie ce ne-a impresionat în mod deosebit? Cum te depărtezi, ai și uitat de ei; văzîndu-i laolaltă aproape că nici nu-i mai deosebești unul de altul. Particularitățile existenței lor nu i-au separat deslușit în spiritul pictorului, și-i separă încă și mai puțin în memoria celor care nu-i cunosc decît datorită lui. Sînt asemănători? Da, oarecum. Sînt vii? Trăiesc, mai mult decît sînt ei înșiși. Nu voi spune că ar fi banali,

și cu toate acestea nu reprezintă nimic precis. Nici nu voi spune că pictorul n-a știut să-i vadă cum trebuie; dar așa crede că i-a privit superficial, epidermic, poate prin prisma unor tipicuri, unei formule, și i-a tratat, indiferent de sex sau vîrstă, așa cum le place femeilor să fie pictate, în primul rînd frumoase și numai după aceea asemănătoare. Nu s-ar putea zice că nu ilustrează epoca și destul de bine rangul lor, deși Van Dyck, ca să iau un exemplu chiar din preajma maestrului, îi situează încă și mai exact în momentul și-n cadrul lor social; dar toți sînt de același sînge, au mai ales același caracter moral, iar toate trăsăturile lor exterioare sînt modelate după un tip uniform. Veșnic aceiași ochi luminoși, larg deschiși, privind țință, același ten, aceeași mustață răsucită cu eleganță, scoțînd la ivcală prin două sfircuri negre sau blonde colțul unei guri *virile*, cu alte cuvinte nițel convențională. Destul roșu pe buze, obrajii destul de îmbujorați, ovalul feței destul de împlinit ca să vădească un om foarte echilibrat, de-o constituție robustă, cu trupul sănătos și sufletul împăcat.

La fel în ce privește femeile: tenul proaspăt, fruntea bombată, tîmplele late, bărbie mică, ochii nițel bulbucați, de aceeași culoare, cu o expresie aproape identică, o frumusețe specifică acelor timpuri, o amploare specifică raselor nordice, un fel de grație specifică lui Rubens, în care se simte parcă aliajul mai multor tipuri: Maria de Medicis, infanta Isabelle, Isabelle Brandt, Hélène Fourment. În contact cu amintirile lui stăruitoare, toate femeile pictate par să fi contractat, fără voia lor și fără voia lui nu știu ce expresie deja cunoscută; și toate, mai mult sau mai puțin, se trag dintr-unul sau altul din aceste patru personaje celebre, imortalizate mai degrabă de penelul său decît de istorie. De altfel, chiar și ele între ele au nu știu ce aer de familie pe care-l datorează în mare parte lui Rubens.

Puteți să vă reprezentați femeile de la curtea lui Ludovic al XIII-lea și a lui Ludovic al XIV-lea? Aveți o idee într-adevăr clară cu privire la doamnele de Longueville, de Montbazon, de Chevreuse, de Sablé, cu privire la acea frumoasă ducesă de Guémenée, căreia, întrebând fiind de regină, Rubens s-a încumetat să-i acorde premiul de frumusețe, socotind-o cea mai fermecătoare zeiță din Olympul Luxemburgului; cu privire la acea neasemuită domnișoară de Vigean, idolul societății de la Chantilly care a inspirat o patimă atît de năvalnică și-o sumedenie de versuri proaste? Le vedeți mai bine pe doamnele de

Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan, pe domnișoara de la Vallière? Și dacă nu le vedeți atât de bine pe cât v-ar place să le cunoașteți, a cui e vina?

Să fie oare vina acestei epoci de mare pompă, de politețe, de moravuri oficiale, ceremonioase și afectate? Să fie oare chiar vina femeilor care toate năzuiau la un anume ideal curtenesc? Au fost rău observate, pictate fără scrupule? Sau nu cumva era un lucru stabilit ca printre nenumăratele genuri de grație sau de frumusețe doar unul singur să fie un bonton, de bun gust, pe deplin corespunzător etichetei? Am ajuns să nu prea mai știm ce nas, ce gură, ce oval, ce ten, ce privire, ce grad de seriozitate sau de nonșalanță, de finețe sau de corporolență, ce fel de suflet în fine, trebuie să atribuim acestor personaje celebre, așa de mult seamănă între ele în rolul lor impunător de favorite, de partizane ale Frondei, de principese, de mari aristocrate. Știți cam ce gîndeau despre ele însele și cum s-au zugrăvit, atunci cînd le convenea să-și facă singure portretul, sau cum au fost zugrăvite atunci cînd îngăduiau să li se facă portretul literar.

Începînd cu sora lui Condé și pînă la doamna d'Epinau, adică de-a lungul întregului secol al șaptesprezecelea și-a unei bune jumătăți din secolul al optsprezecelea, nu întîlnim decît tenuri strălucitoare, guri frumoase, dinți superbi, umeri, brațe, sîni admirabili. Toate femeile se dezbrăcau mult sau îngăduiau să fie mult dezbrăcate, dar fără să ne arate altceva în afara unor perfecțiuni cam reci, după un tipic de-o frumusețe absolută, în conformitate cu moda și idealul timpului. Nici domnișoara de Scudéri, nici Voiture, nici Chapelain, nici Desmarests, nici unul dintre scriitorii atât de inteligenți care s-au ocupat de farmecele lor, nu s-a gîndit să ne lase un portret mai puțin măgulitor poate, dar mai adevărat. Rareori mai zărim ici-colo, în galeria palatului Rambouillet, cîte un ten care să nu fie chiar divin, niște buze al căror desen să nu fie chiar desăvîrșit sau de un roșu fără cusur. A trebuit să vină Saint-Simon, cel mai veridic și mai mare portretist al epocii sale, ca să putem afla că o femeie putea fi încîntătoare fără să fie desăvîrșită și că ducesa du Maine și ducesa de Bourgogne de pildă erau pline de farmec datorită fizionomiei, grației înnăscute și-a temperamentului lor, deși una șchiopăta, iar cealaltă era uscățivă, avea o față negricioasă și cîțiva dinți lipsă. Pînă atunci, mîna făcătorilor de chipuri era călăuzită mai presus de orice de dorința de-a nu spune nici prea

mult nici prea puțin. Ceva semet și solemn, ceva asemănător cu regula celor trei unități scenice sau perfecțiunea unei fraze frumos ticluite le înveșmîntase pe toate în același aer impersonal, aproape regesc, care, pentru noi modernii, este exact contraiul farmecului personal. Vremurile s-au schimbat; secolul al optsprezecelea a sfârșit multe formule, tratînd în consecință și chipul omenesc cu aceeași simplitate ca și celelalte unități. Cu toate acestea, potrivit altor gusturi, altor mode, secolul nostru a reînviat aceeași tradiție a portretelor lipsite de personalitate și aceeași pompă, mai puțin solemnă, e drept, dar încă și mai antipatică. Amintiți-vă de portretele de pe timpul Directoratului, Imperiului și Restaurației, cele de Girodet, cele de Gérard, exceptez portretele lui David, nu toate, și cîteva de Prudhon, nu toate. Alcătuiți o galerie a marilor artiste, a doamnelor din înalta societate, Mars, Duchenois, Georges, împărăteasa Josephina, doamna Tallien, chiar și capul acela unic al doamnei de Stael, ba chiar și drăgălașa doamnă Récamier și spuneți-mi dacă totul trăiește, are ceva deosebit, prezintă varietatea unor portrete de Latour, de Houdon, de Caffieri. Ei bine! păstrînd proporțiile, iată ce descopăr eu în portretele lui Rubens: o mare incertitudine și o serie de convenții, același aer cavaleresc la bărbați, aceeași frumusețe princiară la femei, nimic individual care să te țină locului, să te prindă, să te pună pe gînduri și să-ți rămînă întipărit în minte. Nici o urfciune fizionomică, nici o slăbiciune în conture, nici o singură trăsătură care să izbească prin ciudățenia sa.

Ați zărit vreodată în lumea lui de gînditori, de politicieni, de războinici, vreun accident caracteristic și absolut personal, cum ar fi capul de șoim al unui Condé, ochii buimateci și expresia oarecum nocturnă a unui Descartes, fizionomia delicată și plină de farmec a unui Rotrou, masca gînditoare și colțuroasă a unui Pascal, sau privirea de neuitat a unui Richelieu?⁴¹ Cum se face că în fața marilor observatori au mișunat tot soiul de tipuri omești, iar lui Rubens nu i-a pozat nici un tip într-adevăr original? E cazul să-mi închei explicația și să pun punct cu cel mai exact exemplu posibil? Închipuiți-vi-l pe Holbein cu clientela lui Rubens, și veți vedea numai-decît apărînd o nouă galerie umană, foarte interesantă pentru moralist, admirabilă deopotrivă și pentru istoria vieții și pentru istoria artei; și pe care Rubens, trebuie s-o recunoaștem, n-a îmbogățit-o cu nici un singur tip! Muzeul din Bruxelles posedă patru portrete de Rubens

și aceste reflecții îmi vin acum abia, când mi le reamintesc. Cele patru portrete reprezintă destul de exact atât laturile puternice cât și laturile mediocre ale talentului său de portretist. Două sînt foarte frumoase: arhiducele Albert și infanta Isabella.⁴² I-au fost comandate pentru a împodobi arcul de triumf înălțat în piața Meir, cu prilejul intrării lui Ferdinand de Austria, și executate, după cum se spune, fiecare într-o zi, depășesc mărimea naturală a personajelor și sînt concepute, desenate și tratate într-o manieră italienească, amplă, decorativă, cam teatrală, foarte ingenios adaptată menirii lor. Recunoaștem în ele influența lui Veronese, dar atât de bine asimilată manierei flamande încît niciodată n-a dovedit Rubens mai mult stil și niciodată n-a fost totuși mai mult el însuși. Constatăm un fel de-a umple pînza, de-a compune un arabesc grandios dintr-un bust, două brațe și două mîini felurit ocupate, de-a mări borul unei pălării, de-a reda cu majestuoasă severitate o tunică, de-a asigura conturul, de-a picta suculent și în aplat, neobișnuit în portretele sale și care amintește dimpotrivă cele mai bune fragmente din tablourile sale. Asemănarea e și ea din cele care se impun de la distanță prin cîteva accente exacte și sumare și-am putea s-o numim o asemănare prin efectul produs. Execuția este deosebit de rapidă, sigură, serioasă și, admițînd că acceptăm acest gen de pictură, de-o neasemuită frumusețe. E absolut superb. Rubens se manifestă aici cu toate obișnuințele sale, pe terenul său, cu fantezia lui specifică, cu o putere de observație foarte lucidă, dar precipitată și emfatică; n-ar fi procedat altfel pentru un tablou: reușita era sigură. Celelalte două⁴³, cumpărate recent, sînt foarte celebre; se bucură de-o prețuire deosebită. Voi îndrăzni oare să spun că se numără printre cele mai slabe? E vorba de două portrete de familie, două mici busturi, cam bon-doace, destul de înghesuite, văzute din față, fără nici un fel de aranjament, înjghebate la repezeală, ca niște simple capete de studiu. Avînd multă strălucire, mult relief, multă aparență de viață, extrem de iscusit desenate, dar succint, ele păcătuiesc tocmai prin faptul că sînt văzute de aproape și văzute superficial, făcute cu aplicație și insuficient studiate, fiind într-un cuvînt tratate la suprafață. Poziția lor este corectă, desenul egal cu zero. Pictorul a pus unele accente care insuflețesc modelul; observatorul n-a subliniat nici o trăsătură într-adevăr esențială: totul se rezumă la epidermă. Din punct de vedere fizic, încerci să descoperi un substrat ce n-a fost

observat; din punct de vedere moral, încerci să descoperi un ce lăuntric, care n-a fost ghicit. Pictura e numai la suprafața pânzei, viața numai la suprafața pielii. Bărbatul e tânăr, vreo treizeci de ani; are o gură mobilă, ochi umezi, privirea directă și limpede. Nimic mai mult, nimic dincolo de fizionomie, nici mai adînc. Cine-i acest tânăr? Ce-a făcut? A gîndit? A suferit? O fi trăit și el însuși la suprafața lucrurilor, tot atît de inconsistent pe cît e înfățișat pe suprafața unei canavale? Iată indicațiile fizionomice pe care un Holbein ni le-ar fi dat înainte de-a se gîndi la celelalte amănunte, și care nu se exprimă printr-o simplă scînteiere de ochi sau cu o tușe sîngerie pe-o nară.

Arta de-a picta este poate mai indiscretă decît oricare alta. Ea reprezintă mărturia neîndoioasă a stării morale a pictorului în clipa cînd mînuia pensula. Ceea ce a vrut să facă, a făcut; ceea ce n-a vrut cu destulă tărie, se vede după șovăielile sale; cu atît mai vîrtos lipsește așadar din opera lui ceea ce n-a vrut, orice ar pretinde el însuși și orice ar pretinde alții. O clipă de neatenție, un amănunt uitat, senzația mai puțin vie, privirea mai superficială, o aplicație scăzută, o dragoste nu prea înflăcărată pentru subiectul studiat, plictiseala de-a picta și pasiunea de-a picta, toate nuanțele temperamentului său, chiar și intermitențele sensibilității sale, toate acestea se manifestă în lucrările pictorului de parcă ni le-ar mărturisi el însuși prin viu grai. Putem spune cu certitudine care este atitudinea unui portretist scrupulos, în fața modelelor sale, și, tot așa, ne-o putem închipui și pe aceea a lui Rubens în fața alor sale.

Cine privește, la numai cîțiva pași de portretele despre care vorbesc, portretul ducelui de Alba, de Antonis Moor, dobîndește convingerea că, deși mare senior și obișnuit să picteze mari seniori, Antonis Moor fusese foarte serios, foarte atent și destul de emoționat în clipa cînd s-a așezat în fața acestui personaj tragic, uscat, colțuros, sugrumat în armura-i sumbră, cu articulații de automat, și al cărui ochi lateral privește de sus în jos, rece, dur și negru de parcă niciodată lumina cerului nu i-a îndulcit smalțul. Dimpotrivă, puteți fi convinși că în ziua cînd Rubens a pictat portretele seniorului Charles de Cordes și al soției sale Jacqueline de Cordes, dorind să le facă plăcere, el era bine dispus, dar distrat, sigur pe ceea ce face și grăbit ca de obicei. Asta se întîmpla în 1618, cînd pictase și *Pescuitul miraculos*. Avea patruzeci și unu de ani; era în deplinătatea talentului, a gloriei

și-a succeselor sale. Tot ce făcea, făcea repede. *Pescuitul miraculos* îi luase exact zece zile de lucru. Cei doi tineri se căsătoriseră la 30 octombrie 1617; portretul bărbatului trebuia să placă soției, cel al femeii soțului; vă dați seama în ce condiții s-a săvârșit acest lucru, și vă închipuiți cât timp i-a luat; rezultatul a fost o pictură, făcută la repezeală, sclipitoare, o asemănare măgulitoare, o operă efemeră.

Multe, aș spune majoritatea portretelor lui Rubens se opresc aici. Priviți la Luvru pe acela al baronului de Vicq (nr. 458 din catalog), în același stil, de aceeași calitate, cam din aceeași perioadă ca și portretul seniorului de Cordes despre care vorbesc; uitați-vă de asemenea la cel al Elisabethei de France⁴⁴ și la cel al unei doamne din familia Boonen (nr. 461 din catalog)⁴⁵: sînt niște opere agreabile, sclipitoare, ușoare, dezinvolve, pe care le uiți de cum le-ai zărit. Priviți dimpotrivă portretul — schiță a Hêlènei Fourment, a doua lui soție, împreună cu cei doi copii ai săi, o admirabilă eboșă, un vis abia conturat, întrerupt așa din întâmplare, sau cu intenție; și, în caz că a-ți reflectat cât de cât trecînd de la cele trei opere precedente la aceasta din urmă, nu va mai fi nevoie să insist pentru a vă convinge.

În rezumat, considerîndu-l numai ca portretist, Rubens se dovedește un om care visa într-un fel al său, cînd avea timp s-o facă, un ochi de-o admirabilă exactitate, puțin profund, mai degrabă o oglindă decît un instrument pătrunzător, un om care se ocupa puțin de ceilalți, mult de el însuși, atît din punct de vedere moral cît și fizic, un om de afară și preocupat de ceea ce se petrece în afară, minunat, dar exclusiv conformat pentru a surprinde exteriorul lucrurilor. Iată de ce e necesar să deosebim în Rubens doi observatori de puteri foarte inegale, și de-o valoare greu comparabilă în ceea ce privește arta lor: unul care aservește viața celorlalți la nevoile concepțiilor sale, își subordonează modelele, nu ia din ele decît ceea ce-i convine, și celălalt care nu ajunge la înălțimea misiunii sale pentru că ar trebui, și el n-o știe, să se subordoneze el modelului.

Iată de ce uneori a observat magnific, iar alteori a neglijat foarte tare chipul omenesc. Iată în sfîrșit de ce portretele sale seamănă puțin între ele, puțin cu el însuși, sînt lipsite de o viață proprie, fiind lipsite astfel de asemănare morală și de viață profundă, în timp ce personajele sale portret au tocmai acel grad de individualitate izbitoare care îngroașă și mai mult efectul rolului lor, o anume

caracteristică ce nu îngăduie să te îndoiești că au trăit aievea; și, în ce privește fondul lor moral, e evident că toate au un suflet activ, înflăcărat, gata să izbucnească, și, ca să spunem așa, pe buze; este sufletul cu care i-a dăruit Rubens el însuși, aproape același pentru toți, căci e vorba de propriul lui suflet.

VIII. MORMÎNTUL LUI RUBENS

Încă nu v-am condus la mormîntul lui Rubens, la Saint-Jacques. Piatra funerară este așezată chiar în fața altarului. *Non sui tantum soeculi sed et omnis oevi Apelles dici meruit**: așa glăsuiește inscripția de pe mormînt. Lăsînd de o parte o hiperbolă care de altfel nici nu adaogă nici nu știrbește întru nimic gloria universală și nemurirea foarte sigură a lui Rubens, aceste două rînduri de elogiul funerar te fac să gîndești că la numai cîteva picioare dedesubtul dalelor se află cenușa marelui om. L-au pus acolo în prima zi a lunii iunie 1640. Doi ani mai tîrziu, pe baza unei autorizații din 14 martie 1642, văduva lui îi consacră pentru vecie această capelă mică din spatele corului, și așeza acolo frumosul tablou al *Sfîntului Gheorghe*, una dintre cele mai fermecătoare opere ale maestrului, o operă făcută în întregime, spune tradiția, cu portretele membrilor familiei sale, altfel spus cu afecțiunile sale, iubirile sale defuncte, iubirile sale vii, regretele sale, speranțele sale, trecutul, prezentul, viitorul casei sale.

După cum știți, tuturor personajelor care compun această așa-zisă *Sfîntă Familie* li se atribuie asemănări istorice de cea mai mare însemnătate⁴⁶.

S-ar afla aici, una lîngă alta, cele două soții ale sale, și-n primul rînd frumoasa Hélène Fourment, o copilă de șaiprezece ani cînd s-a însurat cu ea în 1630, o femeie tînără de numai douăzecișisase de ani cînd a murit el, blondă, grasă, drăgălașă și blajină, foarte despuiată, goală pînă-n brîu⁴⁷ S-ar afla de asemenea și fiica sa, —

* În latină: A meritat să fie numit nu numai un Apelles al vremii sale, ci acela al tuturor veacurilor.

nepoata sa, celebrul personaj cu *pălărie de paie*, tatăl său, bunicul său, — în sfârșit cel mai tânăr dintre fii săi, sub trăsăturile unui inger, un băiețuș încântător, poate cel mai adorabil copil din cîți a pictat vreodată. Rubens el însuși figurează aici într-o scînteietoare armură de oțel întunecat și argint, ținînd în mînă flamura sfîntului Gheorghe. E îmbătrînit, slab, cărunț, cu părul vîlvoi, cu fața cam răvășită, dar superb datorită focului său interior. Fără vreo poză sau emfază, el a zdrobit balaurul și-a pus deasupra-i piciorul încălțat în fier. Cîți ani avea pe atunci? Dacă ne gîndim la data celei de-a doua căsătorii, la vîrsta soției sale, la aceea a copilului născut din această căsătorie, trebuie să fi avut cincizecișisase sau cincizecișiopt de ani. Se împlineau așadar patruzeci de ani aproape de cînd începuse acea strălucită bătlăie, pentru alții cu neputință, ușoară pentru el, întotdeauna fericită, pe care o susținea împotriva vieții. Exista oare vreo acțiune, indiferent în ce domeniu, al luptei sau al succesului, în care să nu fi triumfat?

Dacă în ceasul acesta grav de meditații asupra propriei sale ființe, asupra anilor trecuți, asupra unei cariere împlinite, dacă în acest moment de certitudine deplină un om a avut vreodată dreptul să se picteze victorios, atunci el este omul acela.

E un gînd, precum vedeți, cît se poate de simplu; nu trebuie căutat prea departe. Dacă tabloul conține o emoție, această emoție se comunică lesne oricărui om cu inima ceva mai înflăcărată, pe care gloria îl emoționează și care-și face o a doua religie din amintirea unor astfel de oameni.

Într-o zi, către sfîrșitul carierei sale, în plină glorie, pe deplin împăcat cu el însuși poate, sub un titlu august, sub ocrotirea Fecioarei și-a singurului dintre toți sfinții căruia i s-a părut îngăduiat să-i împrumute propriul său chip, el a găsit de cuviință să picteze într-un mic cadru (vreo 2 metri) tot ce fusese vrednic de respect și seducător în ființele pe care le iubise. Această ultimă imagine o datora cu prisosință celor din care se născuse precum și femeilor care au împărtășit frumoasa și laborioasa lui carieră, au înfrumusețat-o, i-au dat farmec, au înnobilit-o, risipind pretutindeni parfumul grației, al tandreței și al onestității lor. Le-a acordat-o cu dărnicia, cu măiestria la care te puteai aștepta de la mîna sa iubitoare, de la geniul său în deplină putere. A pus acolo știința sa, pietatea sa, o sîrguință deosebită. A făcut din această operă ceea ce știți: o minunăție infinit de emoționantă

ca operă de fiu, de tată și de soț, admirabilă pe veci ca operă de artă.

Să v-o mai descriu? Compoziția poate fi lesne cuprinsă într-o simplă notă de catalog. Să vă spun care sînt calitățile sale particulare? Ele însumează toate calitățile pictorului în accepțiunea lor familiară, sub forma lor cea mai prețioasă. Nu aduc nici o idee nouă, nici o idee mai înaltă, ci o idee mai subtilă și mai fermecătoare. E un Rubens de zile mari, încă și mai firesc, mai exact, mai inventiv, puternic fără vreun efort, cu un colorit bogat fără să fie strident, cu un ochi mai duios, cu o mîină mai mîngîietoare, o execuție mai iubitoare, mai intimă și mai profundă. Dacă aș folosi cuvinte tehnice, aș înjosi cea mai mare parte din aceste lucruri subtile ce trebuie redade mai degrabă în limbajul pur al ideilor, pentru a le păstra astfel caracterul și valoarea. Pe cît de ușor mi-a fost să studiez meșteșugarul, în legătură cu un tablou de meșteșug ca *Pescuitul miraculos* aflat la Malines, pe atîta se cuvine să-ți ușurezi exprimarea și s-o purifici cînd concepția lui Rubens are elevația din *Comuniunea Sfîntului Francisc din Assisi*, sau cînd maniera sa de-a picta este pătrunsă în același timp de spirit, de sensibilitate, de înflăcărare, de conștiință, de dragoste pentru cei pe care-i pictează, de abnegație pentru ceea ce face, într-un cuvînt de un ideal, ca în *Sfîntul Gheorghe*. A fost vreodată Rubens mai desăvîrșit? Nu cred. A fost oare tot atît de desăvîrșit? N-am constatat-o nicăieri. Există în viața marilor artiști unele opere predestinate, nicidecum cele mai ample, nici totdeauna cele mai savante, cîteodată cele mai umile, care printr-o îmbinare întîmplătoare a tuturor talentelor omului și ale artistului, au exprimat, parcă fără știrea lor, esența cea mai pură a geniului lor. *Sfîntul Gheorghe* se numără printre ele. Acest tablou marchează de altfel dacă nu sfîrșitul, cel puțin ultimii ani rodnici din viața lui Rubens; și printr-un soi de cochetărie grandioasă ce nu șade rău în treburile spiritului, el ne avertizează că acest magnific organism n-a știut ce-i oboseala, nici lenevia, nici declinul. Cel puțin treizecișicinci de ani despart *Trinitatea* de la Muzeul din Anvers de *Sfîntul Gheorghe*. Care din aceste două tablouri e mai tînăr? Cînd a dovedit Rubens mai mult elan, o dragoste mai pătimașă pentru toate lucrurile, mai multă mlădiere în toate fibrele geniului său?

Viața lui e aproape împlinită, o putem închide și măsura. S-ar zice că își prevedea sfîrșitul în ziua cînd s-a glori-ficat pe el însuși împreună cu toți ai săi. Și el înălțase

și-aproape că terminase un monument al său, putînd să și-o spună cu aceeași tărie ca mulți alții și fără de orgoliu. Mai avea de trăit cel mult cinci sau șase ani. Iată-l fericit, împăcat, cam scîrbit de politică, retras din diplomatie, aparținîndu-și mai mult ca niciodată. Își întrebuițase bine viața? Putea spune că a slujit precum se cuvine țara sa, timpul său, pe el însuși? Era înzestrat cu talente unice: cum le-a folosit? Destinul l-a copleșit cu darurile sale; a fost întotdeauna oare la înălțimea destinului său? Puteți descoperi o singură pată care să-i pricinuiască vreun regret în această viață impresionantă, atît de deslușită, atît de luminoasă, atît de strălucită, atît de aventuroasă și totuși atît de limpede, atît de corectă în mijlocul celor mai uluitoare peripeții, atît de fastuoasă și atît de simplă, atît de tulburătoare și-atît de ferită de meschinării, atît de risipită și-atît de rodnică? A fost fericit; fost-a ingrat? A trecut prin încercări destule; fost-a vreodată amar? A iubit mult și pătimaș; fost-a uituc?

S-a născut la *Spiege*n⁴⁸, în exil, pe pragul unei închisori, dintr-o mamă de-o admirabilă cinste și generozitate, dintr-un tată învățat, doctor savant, dar cu inima ușuratăecă, destul de slab de înger și cu un caracter cam flușturatec. La patrușprezece ani, îl întîlnim printre pajii unei principese, la șaptesprezece ani prin diferite ateliere; la douăzeci de ani e un om copt și un maestru. La douăzeci și nouă, se întoarce dintr-o călătorie de studii, ca de la o biruință dobîndită în străinătate, și sosirea lui e un fel de triumf. I se cere să arate ce-a învățat, și ca să zicem așa, n-are ce arăta în afară de lucrările sale. Lasă în urma lui niște tablouri neobișnuite, înțelese imediat și gustate. Luase în stăpînire Italia în numele Flandrei, lăsase din oraș în oraș urmele trecerii sale, întemeiase din mers faima sa, aceea a țării sale și încă ceva pe deasupra, o artă necunoscută Italiei. Aducea cu el în chip de trofeu obiecte de marmură, gravuri, tablouri, prea frumoase lucrări ale celor mai mari maeștri, și mai presus de toate o artă națională, o artă nouă, cea mai vastă ca suprafață, cea mai extraordinară în resurse dintre toate artele cunoscute.

Pe măsură ce numele său strălucește, devine mai cunoscut, pe măsură ce-i merge vestea pentru talentul său, personalitatea sa pare să-și dea drumul, creierul i se dilată, însușirile îi sporesc prin ceea ce i se cere și le cere el însuși. A fost un iscusit politician? Cred că politica sa a fost aceea de-a înțelege deslușit, fidel și cu noblețe și

de-a transmite apoi dorințele sau vrerile conducătorilor săi, de-a place prin înfățișarea sa impunătoare, fermecind cu spiritul său, cultura sa, conversația sa, cu caracterul său pe toți aceia de care se apropia, de a-i seduce și mai mult încă prin neobosita prezență de spirit a geniului său de pictor. Sosea adeseori cu mare alai, își prezenta scrisorile de acreditare, stătea de vorbă și picta. Făcea portretele principilor, ale regilor, tablouri mitologice, destinate palatelor, tablouri religioase destinate catedrelor. E destul de greu de spus care din doi se bucură de mai multă trecere, Peter-Paul Rubens *pictor*, sau cavalerul Rubens⁴⁹, plenipotențiar acreditat; avem toate motivele să credem însă că artistul îl ajuta foarte mult pe diplomat. Totul îi reușea, spre mulțumirea celor pe care îi slujea cu cuvântul și cu talentul său. Singurele încurcături, singurele tărăgăneli precum și rarele plictiseli pe care le întrezărim în timpul călătoriilor sale atât de pitoresc întretăiate cu tot soiul de afaceri, solemnități, cavalcade și pictură, nu i s-au tras niciodată din partea capetelor încoronate. Adevărații politicieni erau mai tipicari și mai neîngăduitori: dovadă certurile sale cu Philippe de Arenberg, duce de Arschot, în legătură cu ultima misiune ce-i fusese încredințată în Olanda⁵⁰. O fi asta unica rană primită în împlinirea gingașelor sale funcții? E cel puțin singurul nour pe care-l observăm de la distanță și care aruncă o umbră de amărăciune asupra unei existențe atât de sclipitoare. În toate celelalte privințe, e fericit. Viața lui, de la un cap la altul, te convinge să îndrăgești viața. În orice împrejurare, Rubens este un om care cinstește omul.

E frumos, cultivat și de-o bună creștere desăvârșită. De pe urma rapidei sale educații inițiale, a păstrat gustul pentru limbile străine și ușurința de-a le vorbi: scrie și vorbește latinește; îi plac cu deosebire lecturile sănătoase și substanțiale; în timp ce picta, i se citea din Plutarh și Seneca, și *era deopotrivă de atent și la lectură și la pictură*. Trăiește într-un lux orbitor, locuiește într-o casă princiară; are cai scumpi, pe care-i încălecă pe înserate, o colecție unică de obiecte de artă cu care se desfată în ceasurile sale de odihnă. Este precis, metodic și rece în disciplina vieții sale private, în organizarea muncii sale, în dominarea spiritului său, oarecum în igiena fortifiantă și sănătoasă a geniului său. E un om simplu, dintr-o bucată, de-o fidelitate exemplară în relațiile cu prietenii săi, plin de îngăduință față de orice talent, dovedind o bunăvoință nemărginită când e vorba să încurajeze un

începător. Nu-i succes pe care să nu-l ajute cu punga sau cu laudele sale. Îngăduința pe care i-a arătat-o lui Brouwer se înscrie ca un episod celebru în viața sa de binefăcător și-i una dintre cele mai curioase mărturii prin care și-a dovedit solidaritatea de breaslă⁵¹. Adoră frumosul sub toate formele și nu face nici o deosebire între bine și frumos.

A trecut prin peripețiile strălucitei sale vieți oficiale fără să-și piardă capul, fără să-și schimbe prea mult obișnuințele domestice, păstrându-și tăria de caracter. Bogăția, ca și onorurile nu l-au amestit. Femeile, ca și principii, nu l-au corupt. Nu știu să fi făcut paradă de aventurile sale galante. Dimpotrivă, îl întâlnim întotdeauna așezat, la casa lui, ducând o viață cumpătată, din 1609 la 1626 în căsnicia sa cu prima nevastă, după 1630 cu cea de a doua, printre copiii frumoși și mulți la număr, printre prietenii statornici, cu alte cuvinte distracții, afecțiuni și îndatoriri care păstrează neștirbită tihna sufletului său și-l ajută să poarte, cu ușurință firească a coloșilor povara zilnică a unei munci supraomenești. Totul e simplu în ocupațiile sale complicate, plăcute sau istovitoare, totul e rectiliniu în această atmosferă pașnică. Nimic nu umbrește existența sa luminoasă: totul se desfășoară în plină zi ca și în tablourile sale. Nici umbră de mister, nici o mîhnire, fără decît durerea sinceră a primei văduvii, nimic suspect, nimic ce-ar trebui să ne dea de bănuț sau să trezească tot soiul de presupuneri, în afară de un singur fapt: însăși misterul acestei neînțelese fecundități. Așa cum a scris cineva⁵², *se destindea creînd lumi*. Un singur cuvînt din această ingenioasă definiție mi se pare nepotrivit: *a te destinde* ar presupune o anume tensiune, chinul pricinuit de-o prea mare povară, care nu se remarcă la acest spirit sănătos, niciodată suferind. Crea așa cum înfloresc copacii, fără durere, sau caznă. În ce moment anume gîndea? *Diu noctuque incubando* — așa suna deviza lui latinească, altfel spus gîndea înainte de-a picta; asta se vede după schițele, proiectele, crochiurile sale. De fapt improvizația mîinii urma improvizației spiritului; și într-un caz și-ntr-altul, aceeași certitudine și aceeași ușurință de-a produce. Era un suflet, care nu știa ce-i furtuna, sfîrșeala, zbuciumul, nici himerele. Dacă melancoliile muncii au lăsat vreodată o urmă pe undeva, nu pe chipul lui Rubens trebuie s-o căutăm și nici în tablourile sale. Născut în plin secol al șaisprezecelea, el aparținea acelei seminții viguroase de gînditori și oameni de acțiune pentru care acțiunea și gîndirea fac una. Era

pictor așa cum ar fi fost și soldat; făcea tablouri așa cum ar fi purtat războaie, cu un sânge rece pe potrivă înfocării sale, chibzuind cu temei, hotărându-se iute, iar pentru celelalte bizuindu-se pe siguranța ochiului său chiar la fața locului. Ia lucrurile așa cum sînt, frumoasele-i facultăți așa cum i-au fost hărăzite; le folosește pe cît omenеște cu putință, pînă la limitele lor extreme, nu le cere nimic peste aceste limite, și, cu cugetul împăcat, își urmează opera cu ajutorul lui Dumnezeu.

Opera pictată cuprinde vreo cincisprezece sute de lucrări⁵³; este cea mai uriașă producție ieșită vreodată din creierul cuiva. Ar trebui să lipim cap la cap viețile mai multor oameni dintre cei mai productivi ca să ne apropiem de-o asemenea cifră. Și dacă, independent de număr, considerăm importanța, dimensiunea, complicația lucrărilor sale, spectacolul este copleșitor și ne dă cea mai nobilă, putem spune cea mai sacră idee cu privire la facultățile omenești. Cel puțin asta-i învățătura ce mi se pare că se desprinde din amplexarea și forța unui suflet. Este unic în această privință și-n orice caz unul din cele mai ilustre specimene ale umanității. Ca să-i găsești pereche, și în anumite privințe maestri, trebuie să mergi pînă la Rafael, Leonardo și Michelangelo, pînă la semizeii.

Nimic nu-i lipsește, a spus cineva⁵⁴, *cu excepția instinctelor foarte pure și foarte nobile*. Într-adevăr s-ar putea găsi în lumea frumosului două, trei spirite care au mers mai departe, care au zburat mai sus, care au zărit în consecință mai deaproape luminile divine și adevărurile eterne. La fel și în lumea morală, în aceea a sentimentelor, a viziunilor, a viselor, adîncuri unde n-a coborît decît Rembrandt, unde Rubens n-a pătruns și nici nu le-a bănuțit măcar. În schimb, a pus stăpînire pe pămînt ca nimeni altul. Tot ce-i spectacol îi aparține. Ochiul său e cea mai minunată prizmă care să ne fi dat vreodată idei magnifice și adevărate cu privire la lumina și culoarea lucrurilor. Dramele, pasiunile, atitudinile, trupurile, expresiile fețelor, adică omul integral, printre multiplele incidente ale spectacolului omenesc, toate trec prin creierul său, dobîndesc acolo trăsături mai viguroase, forme mai robuste, se amplifică, nu se purifică, ci se transfigurează luînd un fel de aparență eroică. Pecetluiește totul cu caracterul său dintr-o bucată, cu sângele său clocotitor, cu statura sa viguroasă, cu echilibrul admirabil al nervilor săi și fastul obișnuit al viziunilor sale. E inegal și depășește măsura; e lipsit de gust cînd

desenează, dar niciodată cînd pune culoarea. Uită de sine, se neglijează; dar din prima și pînă-n ultima zi a vieții sale, își revine dintr-o greșeală printr-o capodoperă, răscumpără o neglijență, o lipsă de seriozitate sau de gust prin mărturia instantanee a respectului de sine, printr-o rîvnă aproape înduioșătoare și printr-un gust suprem.

Are grația omului care vede totul în mare și viguros, iar surîsul unui astfel de om e fermecător. Cînd pune mîna pe un subiect mai rar, cînd atinge un sentiment profund și limpede, cînd inima-i bate cuprinsă de o emoție nobilă și sinceră, el pictează *Comuniunea sfîntului Francisc din Assisi*, și se înalță, pe planul concepțiilor pur morale, pînă la zona cea mai frumoasă a adevărului, fiind astfel tot atît de mare ca oamenii cei mai mari din lume.

Are toate trăsăturile geniului înnăscut, și-n primul rînd cea mai sigură dintre toate, spontaneitatea, naturalețea imperturbabilă, o oarecare înconștiență de sine, și-n orice caz absența oricărui sentiment critic; de unde rezultă faptul că niciodată n-a încetinit lucrul din cauza vreunei dificultăți încă nerezolvate, sau prost rezolvate, niciodată nu s-a descurajat, din cauza vreunei opere imperfecte, niciodată nu s-a împăunat pentru o operă desăvîrșită. Nu privește de loc în urmă și nici nu-l înspăimîntă ceea ce mai are de făcut. Acceptă sarcini copleșitoare și le duce la bun sfîrșit. Își întrerupe munca, o abandonează, se detașează de ea, îi întoarce spatele. Se întoarce după cine știe ce lungă și depărtată misiune diplomatică, de parcă n-ar fi trecut nici o oră de cînd a părăsit-o. O zi i-ajunge pentru ca să picteze *Chermeza*, treispezece pentru *Magii* din Anvers, probabil șapte sau opt pentru *Comuniune*, dacă ne luăm după prețul cu care i-a fost plătită.

Îi plăceau banii chiar atît de mult precum s-a spus? E chiar atît de vinovat precum s-a spus pentru faptul că apela la ajutorul elevilor săi, și privea oare cu prea mult dispreț o artă pe care a onorat-o atît de mult, numai pentru că își prețuia tablourile la suma de 100 de florini pe zi? Adevărul e că pe vremea aceea meseria de pictor era într-adevăr o meserie, că ea nu se practica nici cu mai puțină noblețe și nici mai puțin bine, căci era considerată aproape ca o înaltă profesiune. Adevărul este că existau ucenici, maeștri, corporații, o școală care era un atelier în toată puterea cuvîntului, că elevii erau colaboratorii maestrului și că nici maestrul, nici elevii n-aveau

a se plînge de pe urma acestui salutar și util schimb de lecții și de servicii.

Rubens era mai îndreptățit ca oricare altul să păstreze vechile obiceiuri. Împreună cu Rembrandt, el este ultimul mare șef de școală, și mai bine decît Rembrandt, al cărui geniu e intransmisibil, el a statornicit legi estetice noi, numeroase și fixe. El lasă o dublă moștenire: învățăminte bune și exemple minunate. Atelierul său amintește, cu aceeași strălucire ca oricare altul, cele mai frumoase obiceiuri ale școlilor italienești. Formează discipoli care stîrnesc pizma altor școli, și păstrează gloria școlii sale. Întotdeauna o să-l vedem înconjurat de un alai de spirite originale, de mari talente, asupra cărora exercită un soi de autoritate părintească plină de blîndețe, de solitudine și de majestate.

N-a cunoscut povara bătrîneții: nici infirmități chinuitoare, nici decrepitudine. Ultimul tablou pe care l-a semnat și n-a mai apucat să-l livreze *Răstignirea sfîntului Petru* se numără printre cele mai bune. Vorbește de el într-o scrisoare din 1638 ca despre o operă pe care o preferă în mod deosebit, care-l încîntă și pe care dorește s-o lucreze pe îndelete. Nici n-apucase bine să prindă de veste prin cîteva betesuguri mărunte că puterile noastre omenești sînt mărginite, cînd muri subit la vîrsta de șaizeci și trei de ani, lăsînd drept moștenire fiilor săi, o dată cu averea sa respectabilă o faimă cum nu dobîndise nicicînd vreun gînditor prin truda spiritului său, cel puțin în Flandra.

Așa se prezintă această viață pilduitoare, pe care aș dori s-o văd scrisă de un om înzestrat deopotrivă cu multă știință și o inimă nobilă, întru cinstirea artei noastre și veșnica învățătură a celor care se îndeletnicesc cu ea. Aci s-ar cuveni scrisă, dacă am putea, dacă am ști s-o facem, stînd la mormîntul său și-n fața *Sfîntului Gheorghe*. Avînd astfel sub ochii noștri ceea ce-i trecător din ființa noastră și ceea ce durează, ceea ce se sfîrșește și ceea ce rămîne, am cumpăni cu mai multă măsură, certitudine și respect tot ce-i vremelnic, sortit pieirii, și într-adevăr nemuritor în viața unui om mare și în operele sale. Și, cine știe, poate că însuși miracolul geniului astfel meditat, chiar în capela în care își doarme Rubens somnul de veci, s-ar mai limpezi puțin, iar *supranaturalul*, cum spunem noi, s-ar explica mai bine.

IX. VAN DYCK

Iată cum aş închipui un portret al lui Van Dyck schiţat la repezeală din vîrf de creion.

Un tînăr principe de stirpe regească, înzestrat cu toate darurile, frumuseţe, eleganţă, talente magnifice, geniu precoce, educaţie aleasă, şi datorîndu-le pe toate întîmplării de a se fi născut într-o zodie norocoasă; răsfăţat de maestru, el însuşi maestru printre condiscipolii săi; pretutindeni remarcat, pretutindeni chemat, pretutindeni sărbătorit, în străinătate încă şi mai mult decît în ţara lui de baştină, egalul celor mai de seamă seniori, favorit al regilor şi prietenul lor, el s-a înfruptat astfel de la bun început cu cele mai rîvnite bunuri pămînteşti, talent, faimă, onoruri, lux, pasiuni, aventuri; veşnic tînăr, chiar şi-n anii maturităţii sale, niciodată înţelept, nici chiar în ultimele zile ale vieţii sale; uşuratic, jucător, nesăţios, risipitor, mîină-spartă, zvăpăiat şi gata cum s-ar fi spus pe vremea lui, să-şi vîndă sufletul diavolului pentru a face rost de niscai guldeni, tocîndu-i numaidecît pe cai, pe lux, pe craiîcuri costisitoare; foarte îndrăgostit de arta sa şi sacrificînd-o unor patimi mai puţin nobile, unor iubiri mai puţin credincioase, unor legături mai puţin fericite; fermecător, de neam bun, zvelt şi delicat, aşa cum se întîmplă cu scoboritorii din stirpe aleasă; de-o constituţie deja mai puţin bărbătească, mai degrabă plăpînd, aducînd mai mult a don Juan decît a erou, cu o undă de melancolie, şi parcă o amărăciune tăinuită în adîncul sufletului, ce răzbeşte prin zburdălniciile vieţii sale; duioşiile unei inimi gata oricînd să se înamoreze şi-acel ceva dezamăgit al inimilor prea deseori înamorate; temperament gata mai mult să se aprindă decît să ardă; în fond mai multă senzualitate decît pasiune adevărată,

nu atît focos cît delăsător; nu atît în stare să apuce lucrurile cît să se lase prins de ele şi dus; o fiinţă încîntătoare prin farmecele sale, sensibil la tot ce-i farmec, mistuit de tot ce poate fi mai devorant pe lumea asta, muza şi femeile, nu şi-a cruţat nici puterea de seducţie, nici înfăţişarea ademenitoare, nici sănătatea, nici demnitatea, nici talentul; strivit de nevoi, vlăguit de plăceri, sleit de puteri; un nesătul care sfîrşeşte, cum spune legenda, înhăitîndu-se cu nişte escroci italieni şi căutînd pe ascuns aur cu ajutorul unor alambicuri; un craidon care, plictisit de aventuri, se însoară, ca să spunem aşa din ordin, cu o fată încîntătoare şi de obîrşie aleasă, într-o vreme cînd nu putea să-i mai dăruiască nici cine ştie ce bărbăţie, nici prea mult bănet, nici vreun farmec deosebit, nici o viaţă prea sigură; un om dărîmat, care, pînă-n ultimul ceas al vieţii sale are parte de cea mai extraordinară fericire cu putinţă, aceea de a-şi păstra măreţia atunci cînd pictează; în sfîrşit, un zurbagiu adorat, hulit, calomniat mai tîrziu, în fond mai bun decît faima sa, căruia i se iartă totul pentru că-i înzestrat cu acel talent suprem care este una din formele geniului: graţia; într-un cuvînt: un principe de Walles mort chiar în clipa cînd i se eliberează tronul, şi care oricum n-avea să domnească.

Cu opera sa considerabilă, portretele sale nemuritoare, sufletul său deschis celor mai delicate senzaţii, stilul specific, distincţia cu totul personală, gustul, echilibrul şi farmecul său în tot ce atîngea cu mîna lui, ne putem întreba ce-ar fi fost Van Dyck fără Rubens.

Cum ar fi văzut natura şi conceput pictura? Ce paletă ar fi creat? Cum ar fi modelat? ce legi cromatice ar fi fixat? ce poetică ar fi adoptat? Ar fi fost mai italian, s-ar fi aplecat cu mai multă hotărîre spre Correggio ori spre Veronese? Dacă revoluţia făptuită de Rubens ar fi întîrziat cîţiva ani sau n-ar mai fi avut loc, care ar fi fost soarta acelor spirite fermecătoare cărora maestrul le netezise toate căile, cărora nu le-a mai rămas altceva decît să-l privească trăind pentru a trăi puţin ca dînsul, să-l privească pictînd, pentru a picta cum nu mai pictase nimeni înaintea lui, şi să examineze doar ansamblul operelor sale aşa cum le imagina el şi societatea timpului lor aşa cum se preschimbbase, pentru a observa, în raporturile lor definitive şi de-aici înainte legate una de alta, două lumi deopotrivă de noi, o societate modernă şi-o artă modernă? Care dintre ei ar fi luat asupra-şi asemenea descoperiri?

Trebuia întemeiată o împărăție: erau ei în stare s-o întemeieze? Jordaens, Crayer, Gerard Zeghers, Rambouts, Van Thulden, Cornelius Schutt, Boyermanns, Jan Van Oost din Bruges⁵⁵, Teniers, Van Uden, Snyders, Jan Fyt, toți aceia pe care Rubens îi inspira, îi călăuzea, îi forma, îi folosea, colaboratorii, elevii sau prietenii săi puteau să-și împartă cel mult niște provincii mai mici sau mai mari, iar Van Dyck, cel mai înzestrat dintre toți, avea să aibă parte de cea mai însemnată și mai frumoasă. Scădeți din opera lor ceea ce îi datorează direct sau indirect lui Rubens, îndepărtați astrul central și închipuiți-vă ce-ar mai rămîne din toți acești sateliți luminoși.

Eliminați din Van Dyck tipul original din care purcede propriul său tip, stilul din care și-a scos propriul său stil, sentimentul formelor, alegerea subiectelor, vioiciunea spiritului, maniera și meșteșugul ce i-au slujit drept exemplu și veți vedea astfel ceea ce i-ar fi lipsit. La Anvers, la Bruxelles, pretutindeni în Belgia, Van Dyck pășește pe urmele lui Rubens. *Silene* și *Martiriul Sfîntului Petru* sînt tablourile unui Jordaens gingaș și aproape poet, cu alte cuvinte un Rubens, care și-a păstrat noblețea, s-a rafinat datorită unei mîini mai curioase. Dacă Rubens n-ar fi revelat o dată și pentru totdeauna, în cele două tripticuri din Anvers, formula flamandă a Evangheliei și n-ar fi determinat tipul local al Fecioarei, al lui Cristos, al Magdalenei și ale apostolilor, toate tablourile sale cu sfinți, patimile și răstignirile sale, frumoșii Cristoși morți și frumoasele femei îndoliate și înlăcrimate n-ar fi existat sau ar fi arătat altfel.

Delicatul Van Dyck are întotdeauna mai mult sentimentalism și cîteodată un sentiment mai profund decît marele Rubens; dar e sigur că așa este într-adevăr? Totul fiind o chestiune de nuanță și de temperament. Toți fiii au, ca și Van Dyck o trăsătură feminină ce se adaugă trăsăturilor tatălui. Astfel, caracteristica patronimică se înfrumusețează uneori, se îndulcește, se alterează și slăbește. Între aceste două suflete, atît de inegale de altfel, exista parcă o influența feminină; exista întîi și-ntîi, ca să spunem așa, o deosebire de sex. Van Dyck alungește staturile pe care Rubens le făcea prea îndesate: nu pune atîția mușchi, atîtea reliefuri și oase, atîta sînge ca maestrul său. E mai puțin zgomotos, niciodată brutal; expresiile sale sînt mai gingașe; rîde puțin, se înduioșează adeseori, dar nu știe ce înseamnă hohotul de plîns amarnic al bărbaților violenți. Nu strigă niciodată. Corectează multe din asprimile maestrului său; lucrează fără efort,

pentru că talentul său e nemaipomenit de firesc și de spontan; este degajat, sprințar, dar nu se aprinde niciodată.

La o analiză amănunțită, găsim bucăți pe care le-ar desena mai bine decât maestrul său, mai cu seamă când e vorba de un detaliu preferat: o mână trîndavă, încheietura unei mîini femeiești, un deget prelung, împodobit cu un inel. E mai reținut, mai șlefuit, ai spune că face parte dintr-o societate mai aleasă. E mai rafinat, decât maestrul său, pentru că într-adevăr maestrul s-a format singur, iar suveranitatea rangului iartă și ține loc multor lucruri.

Era cu douăzeci și patru de ani mai tânăr decât Rubens⁵⁶; nu mai avea nimic din secolul al șaisprezecelea. Aparținea primei generații a celui de al șaptesprezecelea, și asta se simte. Se simte atît la fizic cît și la moral, în om și deopotrivă în pictor, în chipul său drăgălaș, ca și în gustul său pentru chipuri frumoase; se simte mai ales în portretele sale. Pe acest tărîm, el aparține de minune lumii, vreau să spun lumii sale, momentului său. Cum nu crease niciodată vreun tip imperios, care să-l fi făcut să uite adevărul, el este exact, vede foarte precis, vede asemănător. Poate că împrumută personajelor care au pozat în fața lui ceva din propriile sale farmece: un aer de obicei mai nobil, o notă de galanterie în ținuta intimă a figurilor feminine, o neglijență mai rafinată în veșminte, mîini deopotrivă de frumoase, pure și albe. Oricum, e mai înzestrat decât maestrul său cu simțul podoabelor purtate grațios și al modelor, cu gustul stofelor mătăsoase, al satinurilor, al găitanelor, al panglicilor, al penelor și-al săbiilor de fantezie.

Nu mai vedem cavaleri, ci curteni. Războinicii și-au lepădat armurile, căștile, s-au preschimbato în oameni de curte și de salon, cu tunicile dezbumbate, cu cămăși largi, cu nădragi de mătase, cu pantalonași strînși de pulpe, cu pantofi de satin cu toc, adică toate modele și toate obiceiurile care erau ale lui și pe care era chemat să le reproducă în desăvîrșita lor idealitate mondenă mai bine ca oricare altul. În maniera sa, în genul său, prin neîntrecuta concordanță dintre natura sa și spiritul său, cerințele și eleganțele epocii, el egalează în arta picturii pe oricare dintre contemporani. Portretul lui *Carol I*, prin înțelegerea profundă a modelului și-a subiectului, prin familiaritatea stilului și noblețea sa, prin frumusețea fiecărui detaliu din această operă fermecătoare, desenul fizionomic, coloritul, valorile de-o neasemuită raritate

și exactitate — portretul lui *Carol I*, zic, pentru ca să aleg din opera lui doar un exemplu bine cunoscut în Franța, rezistă la orice comparație. Același lucru îl putem spune în ceea ce privește valoarea și semnificația triplului său portret de la Turin⁵⁷. Din acest punct de vedere, el a făcut mai mult ca oricare altul dintre urmașii lui Rubens. L-a întregit pe Rubens, adăugând operei sale unele portrete absolut demne de el, ba chiar mai bune. El a creat în țara lui o artă originală, și a contribuit ca atare la crearea unei arte noi.

Aiurea, a făcut și mai mult încă, a dat naștere unei întregi școli străine, școala englezească. Reynolds, Lawrence, Gainsborough și așa mai adăuga aproape toți pictorii de gen credincioși tradiției englezești, precum și cei mai viguroși peisagiști, se trag direct din Van Dyck și indirect din Rubens, prin Van Dyck. Toate acestea reprezintă titluri demne de luare aminte. De aceea posteritatea, întotdeauna foarte dreaptă în instinctele sale, îi acordă lui Van Dyck un loc aparte printre oamenii de primă importanță și cei de importanță secundară. Niciodată nu s-a stabilit exact rangul protocolar la care are dreptul în alaiul marilor personalități, și, după moarte, ca și-n timpul vieții sale, el pare să-și fi păstrat privilegiul de-a fi așezat întotdeauna în preajma tronurilor și de a face acolo o figură onorabilă.

Totuși, revin la cele spuse: geniu personal, grație personală, talent personal, Van Dyck n-ar putea fi înțeles pe de-a-ntregul dacă n-am avea în fața ochilor lumina solară ce împrășteie asupra-i atâtea reflexe minunate. Am cerceta de la cine a învățat metodele sale noi, limbajul liber care nu mai are nimic de a face cu vechiul limbaj, am vedea în el sclipiri venite de aiurea, pe care nu le-a născocit geniul său, și am bănuî în cele din urmă că trebuie să fi existat pe undeva, prin vecinătatea lui, un mare astru dispărut.

Nu l-am mai numi pe Van Dyck fiul lui Rubens; am adăuga la numele său: *maestru necunoscut* și misterul nașterii sale ar merita interesul istoriografilor.

NOTE

1. E vorba de un *Portret de bătrîn* și un *Portret de bărbat*.
2. Plafonul o reprezenta pe *Junona risipindu-și comorile asupra orașului Veneția*. A fost răpit din Veneția de francezi în 1797, trimis la Bruxelles în 1811 și restituit de Belgia în 1920 în schimbul unui portret de Rogier van der Weyden.
3. Istoriografia modernă de artă atribuie în mod unanim acest tablou pictorului Gerard David (1450/60—1523) și îl situează în jurul anului 1498.
4. Muzeul din Bruxelles posedă 3 portrete de Memling, și anume: un *Portret de bărbat* (achiziționat în 1875) și portretele lui Willem Moreel și al soției sale (achiziționate în 1861).
5. După părerea specialiștilor influența Flandrei asupra Italiei este o problemă insuficient studiată și pare limitată la câteva rare printre care acela a lui Antonello da Messina. Începînd din această epocă flamanzii se îndreaptă spre Italia (Rogier Van der Weyden printre aceștia).
6. Jan Gossaert, cunoscut sub numele Mabuse se afla la Roma în perioada 1508—1509, Coxcie între 1531—1532, Floris cam din 1541 pînă în 1547. Călătoria lui Van Orley în Italia este problematică.
7. Aprecierea lui Fromentin apare ca nefondată, Mabuse fiind considerat acum drept primul pictor nordic care a creat compoziții cu subiecte mitologice (*Neptun și Amphitrita*, *Hermafroditul și Salmacis*, *Venus și Amor*), cu nuduri imitate după antici.
8. O legendă pe care istoriografia de artă a spulberat-o de mult.
9. În realitate Dierk Bouts (1415/20—1475), confundat în secolul XIX cu un alt pictor din Louvain.
10. Este vorba de Jan Coninxloo (1489—1546) pictor apropiat de Van Orley, spre deosebire de peisagistul Gillis Coninxloo, din a doua jumătate a secolului.

11. *Suferințele lui Iov* constituie un triptic cunoscut sub titlul: *Virtutea răbdării* (1521).
12. E vorba de panoul central din tripticul numit *Haneton*, după numele donatorului, și actualmente intitulat *Coborîrea în mormînt*.
13. Citarea acestei lucrări în cadrul Școlii din Haarlem este discutabilă întrucît lucrările i-au fost comandate lui Dierk Bouts în 1468 pentru primăria orașului Louvain, iar la această dată pictorul nu mai are nimic comun cu Haarlemul.
14. Este vorba de doi voleți din tripticul atribuit în 1949 lui Jan van Coninxloo.
15. Adică Otto van Veen sau Voenius.
16. Tablou considerat actualmente drept opera unui anonim din școala Țărilor de Jos, din secolul al XVI-lea.
17. Istoria de artă actuală infirmă opinia lui Fromentin și, potrivit unor identificări sigure, demonstrează că Van Noort este un artist de mîna a doua, de un manierism convențional și întîrziat față de epoca sa.
18. Opera la care se referă E.F. fără s-o citeze, e un tablou aflat la biserica Sfîntul Jacob din Anvers: *Tributul Sfîntului Petru* și atribuit actualmente lui Jordaens.
19. Este vorba de Jan Brughel de Velours. Dar acesta a murit în 1625, deci cu cincisprezece ani înaintea lui Rubens.
20. Titlul din catalogul din 1949 este: *Pieta cu Sfîntul Francisc*.
21. Această temă apare cel puțin de zece ori în opera lui Rubens, dar cronologia actuală este diferită de aceea a lui Fromentin. Varianta de la Luvru e situată acum prin 1626/27, după cea de la Bruxelles, care la rîndu-i este posterioară celei aflate la Malines.
22. Intuiția lui E.F. este exactă, tabloul fiind situat în zilele noastre în jurul anului 1635.
23. Titlul aflat în catalogul din 1949 este: *Rugămîntea Fecioarei și a Sfîntului Francisc stăvilește fulgerele dumnezeiești*.
24. Este vorba de istoria Mariei de Medicis în 21 de tablouri, pictată de Rubens pentru o galerie a palatului Luxemburg prin anii 1622—25.
25. *Madona Sixtina*, de Rafael, aflată la Dresda.
26. Aluzie la o afirmație a lui Ingres: «Ocoliți-l așadar pe Rubens în muzeele în care-l veți întîlni, căci dacă-l veți aborda, e sigur că mă va bîrîfi pe mine și învățăturile mele».
27. *Jasper sau Caspar Crayer*, pictor de tablouri istorice (1584—1669), prieten cu Rubens.
28. O aluzie desigur la Manet. În 1875 impresioniștii nu erau încă prea cunoscuți.

29. *Giovanni Battista* sau *Giambattista Piranesi* (1720—1778), celebru gravor al ruinelor Romei, supranumit «Rembrandt al arhitecturii».

30. *Pieter Neefs cel Tânăr* (1620—1675), pictor flamand de arhitectură.

31. O bună parte din reticențele lui E.F. s-ar explica prin starea destul de alterată a tabloului în urma numeroaselor transporturi. O recentă curățire i-a restituit prospețimea și vioiciunea cromatică inițială.

32. *Philippe de Champagne* (1602—1674), pictor de origine flamandă care însă a trăit și a murit în Franța.

33. Comparația este inexactă întrucât mîna este pictată într-o nuanță aurie.

34. Într-adevăr, tabloul a fost restaurat în anul 1824, anterior călătoriei lui E.F.

35. Considerațiile lui E.F. sînt eronate, deoarece s-a stabilit că acest tablou datează din 1620, în consecință cu zece ani după întoarcerea lui Rubens din Italia. Unii cercetători consideră că numai capul lui Cristos e pictat de Rubens.

36. Astăzi, criticii nu sînt de acord cu părerea lui E.F., considerînd acest tablou drept un original și încă dintre cele mai remarcabile.

37. Același dezacord în sens invers al criticii moderne care constata în acest tablou o importantă participare de atelier.

38. Se presupune, pe bună dreptate, că-i vorba de Palma-Vecchio (1480—1540), pictor venețian care are o *Adorație* a păstorilor într-adevăr comparabilă cu tabloul lui Rubens, aflată la Luvru.

39. Titlul exact și corect al tabloului este de fapt: *Sfînta Thereza eliberînd din Purgatoriu pe Bernardin de Mendoza, fondatorul unei mănăstiri de thereziențe la Valladolid*. De asemenea, în mare parte, o operă de atelier.

40. Isabelle Brandt, cu care s-a căsătorit în 1609 (moartă în 1626) și Hélène Fourment, cu care s-a căsătorit în 1630.

41. După Maurice Allemand: *Conde*, bust, de Coysevox; *Descartes* de Frans Hals; *Rotrou*, bust, de Caffieri; *Pascal*, gravură, de Edelinck, după un tablou de Quesnel; *Richelieu*, de Philippe de Champaigne.

42. Istorici actuali de artă pun la îndoială faptul că Rubens a executat aceste portrete.

43. Portretele lui Jean Charles de Cordes și al soției sale, pictate prin 1617/1618. Istoriografia de artă actuală vădește din ce în ce mai mult tendința de a i le atribui lui Van Dyck.

44. Portret recunoscut mai tîrziu drept al Annei de Austria, iar după o ipoteză mai recentă (Glück, 1928), drept al Țăriei-Anna, regina Ungariei, viitoarea soție a lui Ferdinand al III-lea. Considerat mai degrabă o lucrare de atelier.

45. Portret recunoscut astăzi drept al Suzannei Fourment, sora Hélènei Fourment. Vechea denumire se explică prin faptul că tabloul se afla în colecția unei varoneze de Boonen în 1776.
46. Aceste identificări sînt privite actualmente cu multe rezerve.
47. Sub înfățișarea Sfintei-Magdalena, E.F. comite o confuzie întrucît tradiția identifică în trăsăturile acestei sfinte pe Isabelle Brandt. Hélène ar fi sfînta imediat următoare.
48. De fapt Siegen, în Westfalia, unde fusese silit să se retragă tatăl său.
49. Carol I-ul l-a investit cu titlul de cavaler al Pintenului de aur în 1630. În același an, Philippe al IV-lea îl consacră deasemeni cavaler.
50. În timpul tratativelor de pace de la Haga, în 1632, între arhiducesa Isabelle și Frédéric-Henri, principe de Orania, Rubens e trimis în Olanda de către Isabelle. Delegații Statelor Generale ale Țărilor de Jos printre care și principele d'Aarschot l-au dezavuat cu acest prilej.
51. Se pare că Rubens l-a ajutat pe Brouwer care era întemnițat pentru spionaj în citadela din Anvers, obținînd chiar eliberarea acestuia.
52. E.F. adaptează în acest sens un text de H. Taine, din *Despre filozofia artei în Țările de Jos*.
53. Cifra dată de H. Taine. Max Rooses, marele specialist în Rubens a catalogat la sfîrșitul secolului trecut ceva peste 1200 de tablouri.
54. H. Taine, op. cit.
55. Enumerarea conține unele erori. Jacob (și nu Jan) Van Oost. Bătrînul este contemporan cu Rubens, n-a fost niciodată elevul lui și este influențat de italieni. Fiul acestuia «cel de al doilea Van Oost», s-a născut cu un an înainte de moartea lui Rubens.
56. Diferența e de 22 de ani, Van Dyck fiind născut în 1599, iar Rubens în 1577.
57. Portretul copiilor lui Carol I-ul.



Figure 1

I. HAGA ȘI SCHEVENINGEN

Haga e fără doar și poate unul dintre orașele cele mai puțin olandeze din toată Olanda, unul dintre cele mai originale din toată Europa. O anume bizarerie locală îi dă un farmec specific și-o notă de cosmopolitism elegant care fac dintr-însul un loc de întâlnire ideal. De aceea găsești tot ce vrei și nu vrei în acest oraș cu moravuri atât de amestecate, dar cu o fizionomie totuși foarte individualizată, a cărei amploare, curățenie, pitoresc de bun gust, grație nițel trufașă, par expresia unei ospitalități de-o ireproșabilă politețe. Întâlnești aci o aristocrație de baștină care se strămută, o aristocrație străină ce se simte ca la ea acasă, uriașe averi agonisite în depărtate colonii asiatice și statornicite aici într-o viață foarte îmbelșugată, în sfârșit tot soiul de trimiși extraordinari ori de câte ori se ivește vreo ocazie și chiar mai des decât ar fi nevoie pentru pacea lumii.

Înspre acest oraș i-aș îndruma pe cei scîrbiți de urîciunea, mediocritatea, zarva sau luxul deșert al marilor orașe, dar nu al orașelor în general. Cît despre mine, dacă ar fi să-mi aleg un loc de muncă, un loc de vilegiatură, sau aș dori să mă simt bine, să respir o atmosferă delicată, să văd lucruri frumoase, să visez altele și mai frumoase, dacă m-ar încerca mai ales unele griji, necazuri, neînțelegeri cu mine însumi și aș avea nevoie de liniște ca să le vin de hac și mult farmec în preajmă ca să mi le alin, aș face precum Europa după furtunile sale: aici mi-aș stabili parlamentul.

Haga se vede numaidecît, e o metropolă, ba chiar o cetate regească, s-ar spune că asta a și fost dintotdeauna. Îi lipsește doar un palat demn de acest rang pentru ca toate trăsăturile fizionomiei sale să se acorde cu destinul

ei final. Se simte că *statthouderii** săi erau de viță princiară și niște Mediciși în felul lor, că aveau vocația tronului, trebuiau să domnească pe undeva, și nu ei poartă vina că n-au domnit aici. Haga este așadar un oraș deosebit de distins; e un drept al său, căci e foarte bogat, și-o datorie, căci atunci când toate merg bine, eleganța manierelor și opulența merg și ele mînă-n mînă. Ar putea fi plicticos; e numai ordonat, corect și pașnic. Și-ar putea permite să aibă morgă; e doar fastuos și cu purtări foarte alese. E curat, bineînțeles, dar nu așa cum ne-am închipui și numai pentru că are străzi bine întreținute, caldarîmuri de cărămidă, palate pictate, oglinzi nepătate, porți lustruite, arămuri sclipitoare; pentru că apele sale, deosebit de frumoase și de verzi, verdele răsfrînt al mălurilor, nu sînt niciodată pîngărite de dîrele noroioase ale galiotelor și de bucătăria în aer liber a mateloților. Pădurile sale sînt minunate. Născut dintr-o toană princiară, odinioară loc de întîlnire al conților de Olanda, orașul Haga nutrește pentru copaci o pasiune seculară ce-și are obîrșia în codrul natal care i-a legănat copilăria. Acolo se plimbă, își organizează serbările, concertele, cursele de cai, manevrele militare; iar când frumoșii săi codri nu-i sînt de vreun folos, el păstrează mereu în fața ochilor verdele lor, o perdea întunecată și compactă de stejari, fagi, arțari, frasini pe care umezeala veșnică a lagunelor pare s-o repicteze în fiece dimineață cu un verde mai intens și mai proaspăt.

Marele său lux domestic, singurul de altfel pe care-l manifestă fățiș o dată cu frumusețea apelor și splendoarea parcurilor sale e felul în care-și decorează grădinile, saloanele de iarnă și de vară, verandele de bambus, peroanele, balcoanele, risipind cu nemiluita tot soiul de plante rare și de flori. Aceste flori îi sosesc de pretutindeni și se duc pretutindeni; aici e locul unde se aclimatizează India, înainte de-a porni să înflorească Europa. Drept moștenire din partea casei de Nassau, Haga a păstrat o slăbiciune pentru viața cîmpenească, pentru plimbările în caleașcă pe drumuri de pădure, pentru menajerii, pentru stîne, pentru animalele frumoase care zburdă pe pajiști. Stilul arhitectonic o înrudește cu Franța secolului al șaptesprezecelea. Fantaziile sale, unele obiceiuri, găteliile exotice și mireasma îi vin din Asia.

* În olandeză: titlu purtat de principii de Orania-Nassau, conducătorii provinciilor unite ale Țărilor de Jos, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă în 1895.

Confortul său actual a trecut prin Anglia și s-a întors de acolo, așa că în momentul de față ar fi greu de spus dacă originalul e la Londra sau aici. Pe scurt, un oraș ce trebuie neapărat văzut, căci e foarte atrăgător pe dinafară, iar ce-i înăuntru prețuiește încă și mai mult, deoarece sub eleganța sa exterioară se ascunde multă artă.

Astăzi am fost la Scheveningen. Tot drumul pînă acolo este o alee boltită, îngustă și lungă, tăiată de-a dreptul prin pădure. Oricît de învăpăiat ar fi cerul și oricît de albastru aerul, aici domnește răcoarea și întunericul. Soarele te lasă la intrare și te înhață iar la ieșire. Ieșirea e un vast deșert unduios, presărat cu buruieni uscate și nisipuri, ca în vecinătatea marilor plaje. Treci prin sat, vezi cazinourile, clădirile băilor, pavilioanele princiare, pavoazate cu culorile și armoariile Olandei; urci duna pieptiș, o cobori destul de anevoie și ajungi pe plajă. În față se deschide întinsă, cenușie, rotunjită către zare și vălurită, Marea Nordului. Cine n-a fost aici sau n-a văzut această priveliște? Te gîndești la Ruysdael, la Van Goyen, la Van de Velde. E ușor să recunoști unghiul lor de vedere. V-aș putea spune și locul exact unde s-au așezat, ca și cum urma le-ar mai fi rămas întipărită acolo timp de două veacuri; marea-i în stînga, duna unduită o ia spre dreapta, se înalță, descrește și se contopește pe nesimțite cu orizontul leșietic. Iarba e searbădă, duna spălăcită, prundișul incolor, marea lăptoasă, cerul mătăsos, noros, nemaipomenit de străveziu, bine desenat, bine modelat și bine pictat, întocmai cum se picta pe vremuri.

Chiar și în timpul fluxului, plaja-i nesfîrșită. Ca pe vremuri, lumea care se plimbă umple peisajul cu pete vii sau pastelate, foarte atrăgătoare. Negrurile sînt compacte, alburile savuroase, simple și suculente. Lumina e excesivă, tabloul e surd, nimic mai pestriț și totuși ansamblul e mohorît. Roșul e singura culoare intensă care-și păstrează valoarea în această gamă uimitor de potolită, compusă din note foarte bogate, dar păstrînd o tonalitate atît de gravă. Sînt copii care se joacă, tropăie, aleargă spre valuri, fac colaci și găuri în nisip, femei gătite în toalete de vară, multe mătăsurii albe, nuanțate cu albastru pal sau roz fraged, dar nicidecum pictate ca-n zilele noastre, ci mai degrabă așa cum s-ar cuveni pictate, cuminte, sobru, admitînd că Ruysdael și Van de Velde¹ s-ar afla aici ca să ne povățuiască. Corăbii ancorate lîngă țarm, cu gremente gingașe, cu arborada neagră, cu cócele pîntecoase, amintesc aidoma vechile crochiuri colorate

cu bistru ale celor mai iscusiți desenatori de marine; iar cînd mai vezi trecînd și-o *cabină pe roate*, gîndul te duce la caleașca trasă de șase cai vînat-rotați ai principelui de Orania².

Amintiți-vă cîteva din tablourile naive ale școlii olandeze, și veți ști cum arată Scheveningen astăzi; e întocmai ca pe vremuri. Viața modernă a schimbat accesoriile; fiecare epocă reînnoiește personajele, aduce modele și obiceiurile sale. Dar ce înseamnă asta de fapt? abia un accent deosebit în siluete. Burghezi de altădată, turiști din zilele noastre, totul e doar o mică pată pitorească mișcătoare și schimbăcioasă, niște picățele vremelnice urmîndu-se dintr-un secol într-altul, între cerul nesfîrșit, marea nesfîrșită, duna imensă și prundișul cenușiu.

Între timp, vrînd parcă să încuvînteze și mai mult veșnicia lucrurilor în acest imens decor, același val, de atîtea ori studiat, bătea ritmic plaja ușor înclinată în întîmpinarea lui. Se umfla, se rostogolea și murea, cu un vuiet intermitent și monoton, în care nu s-a schimbat nici o notă de cînd e lumea lume. Marea era pustie. O furtună clocea în larg și fereca orizontul în nouri încordați, cenușii și imobili. Deseară vom vedea fulgere scăpărînd, iar mîine de-ar mai fi trăit Willem Van de Velde, Ruysdael, căruia nu-i păsa de vînt și Bakhuysen care n-a pictat bine decît vîntul, ar veni să observe dunele în momentul lor lugubru și Marea Nordului mînioasă.

M-am întors pe alt drum, de-a lungul noului canal, pînă la *Princesse-Gracht*. La *Maliebaan* avuseseră loc niște curse. Mulțimea se mai afla încă adăpostită printre copaci, îmbulzindu-se lîngă draperia sumbră de frunziș, ca și cum gazonul neatins al hipodromului ar fi fost un covor de mare preț, ce nu se cuvine călcat în picioare. Ceva mai puțină gloată, cîteva landouri negre sub bolta copacilor și v-aș putea descrie, căci adineaori l-am avut în fața ochilor, unul din frumoasele tablouri ale lui Paulus Potter, atît de migălos brodate cu acul parcă, atît de candid scăldate în demi-tente verzi-albăstrii, așa cum le făcea el în zilele sale de trudă îndîrjită.

II. ORIGINEA ȘI CARACTERELE ȘCOLII OLANDEZE

Școala olandeză începe în primii ani ai secolului șaptesprezece. Măsluind oarecum datele, i-am putea fixa chiar și ziua de naștere.

Ea este ultima dintre marile școli, poate cea mai originală, fără doar și poate cea mai locală. La aceeași oră, în aceleași împrejurări, constatăm că se produce un dublu fapt pe deplin concordant; un stat nou, o artă nouă. Originea artei olandeze, caracterul, țelul, mijloacele, oportunitatea, dezvoltarea ei rapidă, fizionomia cu totul nouă și-n primul rînd nașterea ei neașteptată chiar a doua zi după armistițiu, o dată cu națiunea însăși și ca o eflorescență firească și plină de viață a unui popor fericit și foarte dornic să se cunoască, toate acestea s-au spus în repetate rînduri, cu competență și foarte bine. Ca atare, nu mă voi atinge de partea istorică a subiectului decît spre aducere-aminte, ca să ajung apoi cît mai repede la ceea ce mă interesează pe mine.

Olanda nu avusese niciodată mulți pictori naționali: poate că tocmai această sărăcie explică marele lor număr de mai tîrziu și caracterul lor atît de specific olandez. Cît timp a fost contopită cu Flandra, Flandra a luat asuprași menirea de-a gîndi, inventa și picta în numele ei. Ea n-a avut parte de nici un Van Eyck, de nici un Memling, de nici un Roger Van der Weiden măcar. O scripire a Școlii din Bruges a făcut-o să strălucească timp de o clipă; la începutul secolului al șaptesprezecelea se poate mîndri cu un geniu autohton în persoana pictorului gravor Lucas de Leyda; dar Lucas de Leyda n-a lăsat nici un fel de școală în urma lui: acest licăr de viață olandeză s-a stins o dată cu dînsul. La fel cum Stuerbout (Bouts din Haarlem) se pierde aproape în stilul și

în maniera școlii primitive flamande, la fel cum Mostaert, Scorel, Heemskerke, în ciuda valorii lor, nu sînt niște talente individuale care să deosebească și să caracterizeze o țară.

De altminteri, cu puțin timp în urmă, influența italianească îi atinsese deopotrivă pe toți cei care țineau un penel în mîină, din Anvers pînă-n Haarlem, și acesta era un motiv în plus pentru a șterge granițele, a amesteca școlile, a deznaționaliza pictorii. Jan Scorel nu mai avea elevi în viață. Ultimul și cel mai ilustru, cel mai mare pictor de portrete cu care se poate mîndri Olanda împreună cu Rembrandt, alături de Rembrandt, cosmopolitul cu un temperament atît de mlădios, cu o constituție atît de bărbătească, cu o educație atît de aleasă, cu un stil atît de schimbător, dar înzestrat cu un talent deosebit de viguros, care nu păstrase de altminteri nimic din originea sa, nici chiar numele, Antoine More, sau mai degrabă Antonio Moro (Antonis Mor — n. trad.) *Hispaniarum regis pictor**, cum se intitula el însuși, murise încă în 1588³. Cei care trăiau nu erau cu nimic mai olandezi, nici mai bine grupați, nici mai capabili să înnoiască școala: e vorba de gravorul Goltzius, de Cornelis de Haarlem michelangiolescul, de correggianul Blomaert, de Mierevelt, un bun pictor de fizionomii, savant, corect, concis, cam rece, aparținînd vizibil epocii sale, mai de loc țării sale, totuși singurul care nu era italian; și țineți seama, un portretist.

Era un făcut în destinul Olandei să îndrăgească *ceea ce seamănă*, să reia într-o bună zi acest drum, să-și supraviețuiască și să se salveze prin portret.

Între timp, sfîrșitul celui de al șaptesprezecelea secol apropiindu-se, iar portretistii lăsînd urmași, asistăm la nașterea și la formarea altor pictori. De la 1560 la 1597, remarcăm un număr destul de mare de astfel de nou-născuți, ceea ce începe să semene cu o semi-trezire. Datorită multor contraste și ca atare multor aptitudini foarte diferite, tentativele se conturează conform tendințelor, iar căile bătătorite se înmulțesc. Artiștii se străduiesc, încearcă în toate genurile, în toate gamele; unii susțin maniera *luminoasă*, alții maniera *brună*: cea luminoasă, preconizată de desenatori, cea brună inaugurată de colorişti și recomandată de italianul Caravaggio. Apare pitorescul, se lucrează la desăvîrșirea clarobscurului.

Paleta se emancipează, mîna aşijderi. Rembrandt începe să aibă precursori direcți. Pictura propriu-zisă de gen se eliberează treptat de obligațiile picturii istorice; sîntem foarte aproape de expresia definitivă a peisajului modern. În sfîrșit, ia naștere un gen apropiat de pictură istorică și profund național: tabloul civic⁴ și cu această achiziție, cea mai categorică dintre toate, se încheie secolul șaisprezece și începe secolul șaptesprezece. În această categorie de pînze mari înfățișînd portrete multiple, *doelen* sau *regenten-stukken*, conform riguroasei denumiri a acestor lucrări tipic olandeze — se va mai descoperi cîte ceva nou, dar niciodată nu se va face ceva mai bun.

Iată, precum vedem, germenii unei școli; școala nu încă. Nu talentul lipsește; talent există din belșug. Printre acești pictori care încep să se instruiască și să se decidă, se află artiști foarte avansați, ba vor apare chiar și unul sau doi pictori mari. Moreelse care se trage din Mierevelt, Jan van Revesteyn, Lastman, Pinas, Frans Hals, un maestru incontestabil, Poelenbrugh, Van Schootten, Van de Venne, Thomas de Keyser, Honthorst, bătrînul Cuyp, în sfîrșit Esaias Van de Velde și Van Goyen figurează în registrul nașterilor din acest an 1697⁵. Le citez doar numele, fără alte explicații. O să-i recunoașteți lesne în această listă pe cei de care istoria trebuie să-și aducă aminte; veți deosebi mai cu seamă tentativele pe care le reprezintă fiecare în parte, maeștrii viitori pe care îi anunță, și veți înțelege ce-i lipsea încă Olandei și de ce mai avea neapărată nevoie, riscînd altminteri să-și irosească zadarnic aceste frumoase speranțe.

Momentul era critic. Aci, nu poate fi vorba de nici un fel de existență politică statornică și, ca atare, toate celelalte rămîn la voia întîmplării; în Flandra, dimpotrivă, aceeași deșteptare, dar cu certitudini de viață pe care Olanda era departe să le fi dobîndit. Flandra era plină de pictori formați sau aproape formați. Chiar în acel timp era pe cale să înființeze o altă școală, a doua în ceva mai mult de un secol, la fel de strălucită ca și prima, extraordinar de nouă și de autoritară, și a cărei vecinătate era deosebit de primejdioasă. Avea o cîrmuire suportabilă, mai bine inspirată, obiceiuri de mult statornicite, o organizare definitivă și mai încheată, tradiții, o societate. Impulsurilor venite de sus li se adăugau necesități de lux și prin urmare necesități de artă mai ațîțătoare ca niciodată. Într-un cuvînt, imboldurile cele mai energice și rațiunile cele mai puternice împingeau Flandra să

devină pentru a doua oară un important centru artistic. Nu-i mai lipseau decît două lucruri: cîțiva ani de pace și avea să-i aibă, un maestru pentru a constitui școala, și îl găsisese.

În același an 1609⁶, care trebuia să hotărască soarta Olandei, Rubens intră în scenă.

Totul depindea de un simplu accident politic sau militar. Înfîrîntă și supusă Olanda avea să fie îngenunchiată din toate punctele de vedere. De ce două arte deosebite la același popor și sub un singur regim? De ce o școală la Amsterdam și care ar fi fost rolul ei, într-o țară hărăzită de aci înainte inspirațiilor italo-flamande? Ce s-ar fi întîmplat, cu aceste vocații spontane, atît de libere, atît de provinciale, atît de puțin făcute să devină o artă oficială? Admițînd că Rembrandt s-ar fi încăpățînat într-un gen destul de anevoios de practicat dincolo de mediul său propriu, puteți să vi-l închipuiți făcînd parte din școala de la Anvers, care nu și-ar fi încetat domnia din Brabant și pînă-n Frislanda, ca elev al lui Rubens, pictînd catedrale, decorînd palate și-n solda unor arhiduci? Pentru ca poporul olandez să apară pe lume, pentru ca arta olandeză să vadă o dată cu el lumina zilei, era nevoie așadar, și tocmai din acest motiv e atît de convingătoare istoria amîndorura, era nevoie zic, de-o revoluție, și-o revoluție profundă cu un deznodămînt fericit. Mai trebuia de asemeni, și aceasta îndreptățește din plin dreptul Olandei la favorurile norocului, ca această revoluție să aibă de partea ei dreptatea, rațiunea, necesitatea, ca poporul să merite tot ce vrea să obțină, să fie hotărît, convins, harnic, răbdător, eroic și înțelept fără zarvă de prisos, să se dovedească în toate privințele demn de-a fi stăpîn pe propria lui soartă.

S-ar zice că Providența pusese ochii pe acest mic popor, examinase jalbele sale, îi cumpănise meritele, se asigurase cam cît îl țin puterile, chibzuise că totu-i pe potriva planurile sale, și că la ceasul sorocit, împlini în favoarea lui un miracol unic. Războiul, în loc să-l sărăcească, îl îmbogățește; lupta în loc să-l moleșească, îl întărește, îl exaltă, îl căleşte. Tot ce făptuise împotriva atîtor obstacole fizice, marea, pămîntul inundat, clima, făptuiește acum împotriva cotropitorului. Și izbutește. Ceea ce trebuia să-l nimicească se întoarce în folosul lui. Într-o singură privință mai avea îndoieli, încă n-avea certitudinea că trăiește într-adevăr; la interval de treizeci de ani semnează două tratate⁷ care-l dezrobesc, apoi îl consolidează. Nu-i mai rămîne pentru a-și afirma

existența proprie și pentru a dobândi strălucirea civilizațiilor înfloritoare, decât să producă instantaneu o artă care să-l consacre, să-i facă cinste și să-l reprezinte în toată profunzimea sa, și chiar acesta-i rezultatul armistițiului de doisprezece ani. Acest rezultat e atât de prompt, atât de categoric născut din incidentul politic căruia îi corespunde, încât dreptul la o școală de pictură națională și independentă, precum și certitudinea de-a o avea chiar a doua zi după semnarea păcii par să fie înscrise printre clauzele tratatului de la 1609.

În aceeași clipă se resimte o acalmie. O pală de temperatură mai prielnică a adiat peste suflete, a întinerit pământul, a găsit acolo semințe gata să încolțească și le-a ajutat să încolțească. Așa cum se întâmplă în primăverile nordului, când după ucigătoarele stihii ale unei ierni îndelungate, vegetația izbucnește pe neașteptate și se răspîndește năvalnic, e într-adevăr un spectacol neașteptat să vezi apărînd într-un răstimp atât de scurt, treizeci de ani cel mult, pe un spațiu atât de mic, pe un sol ingrat, în tristețea locurilor, în asprimea lucrurilor, o puzderie de pictori și de pictori mari.

Se nasc pretutindeni și-n același timp: la Amsterdam, la Dordrecht, la Leyda, la Delft, la Utrecht, la Rotterdam, la Enckuysen, la Haarlem, uneori chiar dincolo de granițe și parcă dintr-o sămînță căzută în afara cîmpului. Numai doi dintre ei au luat-o cu ceva înainte; Van Goyen, născut în 1596 și Wynants în 1600. Cuyt se naște în 1605. Anul 1608, unul dintre cei mai rodnici, asistă la nașterea lui Terborch, a lui Brouwer și a lui Rembrandt cu o diferență de cîteva luni; Adriaen Van Ostade, cei doi Both și Ferdinand Bol se nasc în 1610; Van der Helst, Gerard Dou în 1613; Metsu în 1615; Aart Van der Neer între 1613 și 1619; Wouwerman în 1620; Weenix, Everdingen și Pynaker în 1621; Berghem în 1624; Paulus Potter ilustrează anul 1625, Jan Steen anul 1626; anul 1630 rămîne pe veci memorabil prin faptul că l-a produs pe cel mai mare pictor de peisaj din lume împreună cu Claude Lorrain: Jacob Ruysdael.

A secătuit cumva seva? Nu încă. Nașterea lui Pieter de Hooch este incertă, dar poate fi situată între 1630 și 1635. Hobbema este contemporan cu Ruysdael; Van der Heijden se naște în 1637; în fine Adrien Van de Velde, ultimul dintre toți acești mari, se naște în 1639. Chiar în anul cînd răsare acest vlăstar tîrziu, Rembrandt împlinea treizeci de ani; luînd ca dată de mijloc anul care asistă la apariția *Lecției de anatomie*, 1632, veți constata că după

douăzeci și trei de ani de la recunoașterea oficială a Provinciilor-Unite și exceptând cîțiva întirziați, școala olandeză cunoștea prima ei înflorire⁸.

Considerînd istoria din acest moment, știm la ce să ne așteptăm cu privire la năzuințele, caracterul și destinul viitor al școlii; dar înainte ca Van Goyen și Wynants să fi deschis drumul, înainte ca Terborch, Metsu, Cuyp, Ostade și Rembrandt în primul rînd să fi arătat ce înțeleg ei să facă, ne puteam întreba cu oarecare îndreptățire ce aveau de gînd să picteze acești pictori într-un astfel de moment, într-o astfel de țară.

Revoluția care făcuse din poporul olandez un popor liber, bogat și foarte întreprinzător, îl despuia tocmai de ceea ce constituia aiurea elementul vital al marilor școli. Ea schimba credințele, suprima necesitățile, îngusta obiceiurile, despuia zidurile, abolea reprezentarea legendelor antice ca și a celor evanghelice, puneă capăt vastelor inițiative ale spiritului și ale mîinii, tablourilor bisericesti, tablourilor decorative, marilor tablouri. Niciînd o țară nu și-a situat artiștii într-o alternativă atît de ciudată și nu i-a constrîns mai categoric să fie originali, riscînd altcum să nici nu existe.

Problema era următoarea: fiind vorba de un popor de burghezi, practic, de loc visător, foarte activ, cîtuși de puțin mistic, cu un spirit antilatin, rupt de tradiții, cu un cult religios lipsit de imagini, econom, trebuia găsită o artă pe placul său, ale cărei analogii să le priceapă și care să-l reprezinte. Un scriitor din vremea noastră, foarte priceput în probleme de acest gen a răspuns cît se poate de spiritual că unui astfel de popor nu-i rămîne altceva decît să-și propună un lucru foarte simplu și foarte îndrăzneț, singurul care i-a izbutit de altfel în mod constant vreme de cincizeci de ani: să ceară să i se facă *portretul*.

Cuvîntul spune tot. Pictura olandeză, și asta s-a observat foarte curînd, n-a fost și nu putea fi decît un portret al Olandei, imaginea ei exterioară, fidelă, exactă, întreagă, asemănătoare, cîtuși de puțin înfrumusețată. Un portret al oamenilor și-al locurilor, al moravurilor burgheze, al piețelor, al străzilor, al cîmpurilor, al mării și-al cerului, iată ce trebuia să fie, redus la elementele sale primitive, programul urmat de școala olandeză, ceea ce a și fost din prima zi și pînă la declinul ei.

Nimic mai simplu în aparență decît descoperirea acestei arte prozaice; și totuși de cînd există pictura, nimeni nu închipuise încă ceva atît de vast și-atît de nou.

Dintr-o dată, totul se schimbă în maniera de-a concepe, de-a vedea și de-a reprezenta: punct de vedere, ideal, poetică, calitate a studiilor, a stilului și-a metodei. Pictura italienească în momentele sale cele mai fericite, pictura flamandă în eforturile sale cele mai nobile, nu sînt negate, căci lumea încă le mai gustă, dar rămîn literă moartă, pentru că nimeni nu le va mai consulta. Exista o deprindere de-a gîndi orgolios, aristocratic, o artă care alegea lucrurile, le înfrumuseța, le corecta, trăind mai degrabă în absolut decît în relativ, observa natura așa cum este, dar îi plăcea s-o arate așa cum de fapt nu e. Totul se raporta mai mult sau mai puțin la făptura omenească, depindea de ea, i se subordona și era călcat pe ea pentru că, într-adevăr, anumite legi ale proporției și anumite atribute, cum ar fi grația, forța, noblețea, frumusețea, studiate savant la om și reduse la un sistem de doctrine, se aplica și la elementele exterioare omului. Rezulta de aici un fel de umanitate universală sau un univers umanizat, avînd ca prototip trupul omenească la proporțiile sale ideale. Forma omenească exprima aproape tot ce poate fi exprimat prin mijlocirea sa, istorie, viziuni, credințe, dogme, mituri, simboluri, embleme. Natura exista vag în jurul acestui personaj absorbant. Era considerată cel mult un cadru ce urma să se micșoreze și să dispară de la sine de îndată ce omul se instalează într-însul. Totul era eliminare și sinteză. Și cum fiecare obiect trebuia să-și împrumute forma plastică de la un ideal unic, nimic nu deroga. Dar, în virtutea acestor legi ale stilului istoric, e limpede că planurile se reduc, orizonturile se apropie, copacii se micșorează, cerul trebuie să fie mai puțin schimbător, atmosfera mai străvezie și mai uniformă, iar omul mai asemănător sînei, mai des gol decît îmbrăcat, avînd de obicei o statură desăvîrșită, chipul frumos, pentru a stăpîni astfel și mai bine rolul care i se încredințează.

Acum, tema e mai simplă. E vorba ca fiecare obiect să-și redobîndească interesul meritat, omul să fie repus la locul cuvenit și, la nevoie să se renunțe la prezența lui. A sosit momentul să gîndești mai puțin, să nu țintești prea sus, să privești mai de aproape, să observi mai bine, și să pictezi tot atît de bine, dar altcum. Este o pictură a mulțimii, a cetățeanului, a omului care muncește, a parvenitului și a primului venit, făcută numai și numai pentru el, făcută despre el. Pictorul trebuie să devină el însuși umil, cînd pictează lucruri umile, mic cînd pictează lucruri mici, subtil cînd pictează lucruri subtile,

să le accepte pe toate fără omisiuni, fără dispreț, să pătrundă cu familiaritate în intimitatea lor, cu dragoste în felul lor de-a fi; e o chestiune de simpatie, de curiozitate atentă și de răbdare. De-acum înainte, a avea geniu înseamnă să nu prevezi nimic, să nu știi că știi, să te lași furat de model, și să nu-l întrebi decît pe el, cum vrea să fie reprezentat. Să înfrumusețezi? niciodată; să înnobilezi? niciodată; să îndrepti? niciodată. Astea-s minciuni și trudă zadarnică. Nu există oare în orice artist demn de acest titlu ceva nedefinit care are grija să facă asta în chip firesc și fără efort?

Chiar netrecînd dincolo de fruntariile celor Șapte Provinci, cîmpul observațiilor nu va avea nici o limită. Cînd spui un petec de pămînt septentrional cu ape, cu păduri, cu orizonturi maritime, spui de fapt un univers pe scurt. În raporturile sale cu gusturile, cu instinctele celor care observă, orice țărișoară temeinic studiată devine un nesecat repertoriu, bogat ca însăși viața, la fel de rodnic în senzații pe cît de rodnică e și inima omenească în modurile sale de a simți. Școala olandeză poate crește și munci timp de un secol încheiat; Olanda va avea cu ce hrăni curiozitatea neobosită a pictorilor săi, atîta vreme cît iubirea lor pentru ea nu se va stinge. Fără a fi nevoie să treci dincolo de pășunile și de *polde-rele** sale, găsești aici destule pentru a-ți fixa toate înclinațiile. Există, deopotrivă lucruri făcute pentru cei delicați și lucruri pentru bădărani, pentru melancolici și pentru pătimași, pentru cei cărora le place să rîdă și pentru cei cărora le place să viseze. Există zile mohorîte și sori veseli, mări netede și sclipitoare, furtunoase și negre; găsești de asemeni pășuni cu gospodăriile lor, țărături cu corăbiile lor, și mai totdeauna freamătul vizibil al văzduhului deasupra spațiilor, întotdeauna brizele puternice dinspre Zuyderzee care îngrămădesc norii, apleacă arborii, gonesc din urmă umbre și lumini, învîrt morile. Adăugați la toate acestea orașele și împrejurimile lor, viața din casă și de afară, kermezele, moravurile deșuchiate și cele cuviincioase, eleganța, deznădejdiile sărăciei, grozăviile iernii, trîndăvia din tavernele pline de fumători, stacanele de bere și slujnicele zvăpăiate, îndeletnicirile și locurile dubioase de toate soiurile, — iar pe de altă parte pacea căsniciei, binefacerile muncii, belșugul cîmpurilor roditoare, dulceața vieții în aer liber după ce ți-ai terminat treburile, cavalcadele, siestele,

vînătorile. Adăugați în sfîrșit viața publică, ceremoniile civice, banchetele civice, și veți obține elementele unei arte absolut noi cu subiecte vechi de cînd lumea.

De aici rezultă cea mai armonioasă unitate în spiritul școlii și în același timp, cea mai uluitoare diversitate ce s-a produs vreodată în cadrul unuia și aceluiași spirit. Școala în ansamblul ei este numită de *gen*. Descompuneți-o și veți afla înlăuntrul ei pictori de *conversații*, de peisaje, de animale, de marine, de tablouri oficiale, de naturi moarte, de flori și în fiecare categorie, aproape tot atîtea sub-genuri cîte temperamente, de la amatorii de pitoresc la ideologi, de la simpli copişti la cei care-și aranjează subiectul, de la călători la sedentari, de la humorişti pe care comedia umană îi amuză și-i atrage pînă la cei care fug de ea, de la Brouwer și Ostade la Ruysdael, de la netulburatul Paulus Potter la scandalagiul și mucalitul Jan Steen, de la veselul și spiritualul Van de Velde la morocănosul și marele visător care, fără să trăiască retras, n-a întreținut legături cu nici unul dintre ei, nu l-a repetat pe nici unul și i-a rezumat pe toți, care părea că-și pictează epoca, țara, prietenii, pe el însuși și n-a pictat în fond decît unul din ungherele necunoscute ale sufletului omenesc; e vorba firește de Rembrandt.

Cutare punct de vedere, cutare stil, cutare metodă. Și dacă-l veți da la o parte pe Rembrandt, o excepție în țara sa ca și aiurea, în timpul său ca și în toate timpurile, nu veți observa în atelierile Olandei decît un singur stil și-o singură metodă. Scopul e să imiți ceea ce există, să faci iubit ceea ce imiți, să exprimi direct senzații simple, vii și exacte. Stilul va dobîndi așadar simplitatea și claritatea principiului. Legea sa e sinceritatea, obligația sa, veridicitatea. Condiția lui esențială e să fie familiar, natural și fizionomic; el rezultă dintr-un ansamblu de calități morale: naivitate, o voință răbdătoare, sinceritate. S-ar zice virtuți domestice, strămutate din viața privată în practica artelor și care servesc deopotrivă să te comporți bine și să pictezi bine. Eliminînd din arta olandeză ceea ce am putea numi probitatea, nu veți mai înțelege elementul ei vital, vă va fi cu neputință să-i definiți înțelesul moral și stilul. Dar, așa cum în viața cea mai practică există motive care dezvăluie modul de-a acționa, veți simți în această artă faimoasă pentru caracterul ei pozitiv, în acești pictori considerați în cea mai mare parte drept niște copişti care nu văd prea departe, o noblețe și-o bunătate sufletească, o dragoste de adevăr, o afecțiune pentru real ce conferă operelor

lor un preț pe care lucrurile în sine nu par să-l aibă. De aici idealul lor, un ideal cam ignorat, oarecum disprețuit, neîndoielnic pentru cel care vrea să-l înțeleagă și foarte seducător pentru cel care știe să-l guste. Pe alocuri, un grăunte de sensibilitate mai pătimașă îi preschimbă în gînditori ba chiar în poeți; am să vă spun, cînd se va ivi prilejul, pe ce treaptă pun eu în istoria noastră a artelor inspirația și stilul lui Ruysdael.

Baza acestui stil sincer și primul efect al acestei probității, e desenul, un desen desăvîrșit. Un pictor olandez care nu desenează ireproșabil, merită tot disprețul. Sînt unii, ca Paulus Potter, al căror geniu constă în a stabili niște proporții, a urma consecvent o anumită linie. Aiurea și-n maniera lui, Holbein însuși nu făcuse altceva, fapt care i-a adus, în mijlocul și-n afara tuturor școlilor, o glorie aparte, aproape unică. Orice obiect, datorită interesului pe care-l înfățișează, trebuie examinat în forma sa și desenat înainte de-a fi pictat. Din acest punct de vedere nimic nu-i secundar. O întindere de pămînt cu orizonturile sale, un nour cu mișcarea sa, o arhitectură cu legile sale de perspectivă, un chip omenesc cu fizionomia sa, cu trăsăturile sale caracteristice, cu expresiile sale fugare, o mîină surprinsă în gestul său, o haină cu toate cutele sale, un animal în atitudinea, conformația, caracterul intim al rasei și instinctelor sale — totul se integrează cu aceeași îndreptățire în această artă egalitară și se bucură, ca să spunem așa, de aceleași drepturi de-a fi desenată.

Secole de-a rîndul, s-a crezut, se mai crede încă în cadrul multor școli, că-i destul să așterni cîteva tente aeriene, să le nuanțezi cînd cu azur cînd cu gri, pentru a exprima măreția spațiilor, înaltul zenitului și obișnuitele schimbări din atmosferă. Or, țineți seama că în Olanda cerul cuprinde adeseori jumătate din tablou, cîteodată întreg tabloul, că aici interesul se împarte sau se deplasează. Cerul trebuie să fie în mișcare, și să ne emoționeze, să se înalțe și să ne atragă după sine; soarele trebuie să asfințească, luna să răsară, ziua să fie zi, seara seară și noaptea noapte, să fie cald sau frig, să te înfiori, să te desfeți, să te reculegi. Și chiar dacă desenul care se aplică unor astfel de probleme nu-i cel mai nobil cu putință, ai cel puțin prilejul să te convingi că nu-i lipsit nici de profunzime și nici de anumite merite. Iar dacă ne cuprinde cumva îndoiala cu privire la știința și geniul lui Ruysdael sau al lui Van der Neer nu ne rămîne decît să căutăm în toată lumea un pictor care să picteze un cer ca al lor, care

să spună atâtea și să le spună atât de bine. Pretutindeni același desen, strîns, concis, exact, firesc, naiv, pîrînd a fi rodul unor observații zilnice și, care după cum am lăsat să se înțeleagă, e savant și nici nu se observă.

Farmecul specific al acestei științe plină de candoare, al acestei experiențe lipsite de orice poză, meritul obișnuit și adevăratul stil al acestor oameni de bun simț se poate rezuma în cîteva cuvinte: întîlnești printre ei și pictori mai buni și pictori mai slabi; nu descoperi nici un pedant. Paleta lor corespunde întru totul desenului; nimic mai mult, nimic mai puțin. De aici unitatea desăvîrșită a metodei. Toți pictorii olandezi pictează la fel și nimeni n-a pictat și nu pictează ca ei. Privind cu atenție un Teniers, un Breughel, un Paul Bril, vom constata, în ciuda anumitor analogii de caracter și-a unor năzuințe aproape identice, că nici Paul Bril, nici Breughel nici măcar Teniers, cel mai olandez dintre flamanzi, n-au o educație olandeză.

Orice pictură olandeză poate fi recunoscută după cîteva semne exterioare foarte specifice. Formatul este mic, coloritul sobru și viguros, efectul concentrat, oarecum concentric.

E o pictură sirguincioasă, ordonată, vădind o mîină cum-pănită; execuția e temeinică, presupune o adîncă meditație și invită la meditație pe cei care o studiază. Spiritul s-a recules pentru ca s-o conceapă, spiritul se reculege ca s-o înțeleagă. Ai impresia că poți urmări cu ușurință însăși drumul imaginii obiectelor pînă la retina pictorului, iar de pe retină pe creier. Nu există pictură care să sugereze mai limpede această întreită și tăcută operațiune, simțirea, meditația și exprimarea. Nici una, de asemenea, nu-i mai condensată, pentru că nici una nu conține mai multe lucruri într-un spațiu atât de restrîns și nu-i obligată să spună atîtea într-un cadru atât de mic. Tocmai din acest motiv, totul îmbracă o formă mai exactă, mai concisă, o mai mare densitate. Culoarea e mai puternică, desenul mai intim, efectul mai central, interesul mai bine circumscris. Tabloul nu se lăbărțează niciodată, nu riscă să se confunde cu rama sau să fugă din ramă. Trebuie să fii înzestrat cu ignoranța sau candoarea desăvîrșită a lui Paulus Potter ca să te preocupi atât de puțin de această organizare a tabloului în funcție de efect, ce pare să fie o lege fundamentală în arta țării sale.

Orice pictură olandeză e concavă; vreau să spun că ea se compune dintr-o serie de curbe descrise în jurul unui punct determinat de importanța care i se acordă, din

umbre circulare în jurul unei lumini dominante. Totul se desenează, se colorează, se luminează circular, cu o bază solidă, un plafon pierdut și colțuri rotunjite, convergînd la centru; de aici rezultă profunzimea ei și depărtarea de ochi a obiectelor reproduse. Nici o pictură nu ne poartă cu mai multă certitudine de la primul la ultimul plan, de la cadru la orizonturi. Locuim în interiorul ei, circulăm, privim în adîncul ei, sîntem ispitiți să ridicăm capul pentru a măsura cerul. Totul contribuie la această iluzie; rigoarea perspectivelor seriene, raportul desăvîrșit al culorii și al valorilor cu planul ocupat de obiect. Orice pictură străină de această școală a plafonării, a anvelopei aeriene, a efectului depărtat, pare o imagine plată și așternută de mîntuială pe suprafața pînzei. Cu rare excepții, Teniers, în tablourile sale în aer liber și-n game deschise, descinde din Rubens; are spiritul lui, înflăcărea, tușa cam superficială, execuția mai curînd prețioasă decît intimă; forțînd termenii, am putea spune că el decorează și nu pictează profund.

N-am spus tot și mă opresc aici. Ca să fiu complet ar trebui să examinez rînd pe rînd fiecare element al acestei arte atît de simple și atît de complexe. Ar trebui să studiez paleta olandeză, să-i analizez baza, resursele, întinderea, modul în care-i folosită, să știu și să spun din ce cauză e restrînsă, aproape monocromă și totuși atît de bogată în rezultatele sale, aceeași pentru toți și totodată variată, de ce luminile ei sînt rare și subțiri, umbrele dominante, care-i cea mai obișnuită lege a acestui ecleraj potrivit legilor naturale, mai ales în pictura pleneristă; și-ar fi interesant de stabilit ce loc ocupă în această pictură scrupuloasă arta și ce loc ocupă aranjamentele, unele păreri preconceptuate necesare, aproape întotdeauna anumite sisteme ingenioase.

Ar urma în sfîrșit lucrul manual, dibăcia uneltei, minuția, extraordinara minuție, folosirea suprafețelor netede, transparența pastelor, calitatea lor strălucitoare, sclipirile lor de metal și giuvaere. Ar fi de cercetat cum reușeau acești neîntrecuți maeștri să divizeze operațiile execuției, dacă pictau pe fonduri deschise, ori întunecate, dacă, urmînd exemplul școlilor primitive, colorau în pastă sau prin suprapuneri*.

* Textul se referă la două procedee diferite: în primul caz pictorul amestecă pe paletă paste colorate (culorile de ulei obișnuite); în cel de al doilea caz, așază pe deasupra unei paste albe gri sau de-o tentă palidă (*grisaille* sau *camaieu*) o peliculă intens colorată de lacuri sau verniuri (glasiuri) N. trad.

Toate aceste întrebări, mai cu seamă ultima, au făcut obiectul multor presupuneri, și niciodată n-au fost bine lămurite nici rezolvate.

Dar aceste însemnări făcute în grabă nu sînt nici un studiu foarte profund, nici un tratat, nici mai cu seamă un curs. Ideea pe care ne-o facem de obicei despre pictura olandeză, și pe care am încercat s-o rezum, e suficientă pentru ca s-o putem deosebi clar de celelalte picturi, iar ideea pe care ne-o facem despre pictorul olandez la șevalet este exactă și-n toate privințele expresivă. Ne reprezentăm astfel un om atent, nițel aplecat, cu o paletă nou-nouță, uleiuri străvezii, pensule curate și fine, expresia gînditoare, mîna prevăzătoare, pictînd într-o lumină molcomă, dușman mai cu seamă al prafului. Așa stînd lucrurile, îi putem judeca pe toți după Gerard Dou sau Mieris, căci imaginea este asemănătoare. Poate că nu erau chiar atît de meticuloși pe cît credem noi, poate că rîdeau mai cu poftă decît ne închipuim. În ce privește însă bunele deprinderi profesionale, geniul lor avea aceeași strălucire. Van Goyen, Wijnants fixaseră anumite legi încă la începutul secolului. Lecțiile se transmisese de la maeștri la elevi și, timp de o sută de ani, fără nici o abatere, ei au trăit din acest fond.

III. HELEȘTEUL

Astă seară nițel obosit după ce trecusem în revistă atâtea tablouri, și le admirasem, și discutasem cu mine însumi, am ieșit la plimbare pe malul Heleșteului (Vidjver)¹⁰.

Ajuns către sfârșitul zilei, am rămas acolo pînă tîrziu. E un loc destul de ciudat, de-o mare singurătate, nu lipsit de oarecare melancolie, atunci cînd vii la asemenea oră străin fiind, și cînd alaiul anilor zburdalnici te-a părăsit. Închipuiți-vă un mare bazin uriaș, mărginit de cheiuri rigide și palate negre. În dreapta, o alee pustie, străjuită de un șir de case aristocratice, cu porțile zăvorâte; în stînga, Binnenhof-ul crescut de-a dreptul din apă cu fațada lui de cărămidă, cu acoperișuri de ardezie, cu o înfățișare ursuză, cu fizionomia sa din alte vremuri și din totdeauna, plin de amintiri tragice și avînd aerul acela misterios al locurilor bînuite de istorie. Departe, pierzîndu-se către nord și desenată ca un laviu diafan dintr-o tentă incoloră, fleșă răcită de noapte a catedralei; pe luciul heleșteului, o insuliță înverzită și două lebede care pluteau lin în umbra malurilor, nelăsînd în urma lor decît niște dîre subțiri; deasupra, cîtiva lăstuni săgetau înalt văzduhul înserării. O liniște desăvîrșită, o pace adîncă, o deplină uitare a celor prezente sau trecute. Reflexe exacte dar incolore, se împlîntau pînă-n străfundul apelor adormite în acea încremenire cam funebră a amintirilor pe care viața depărtată le-a fixat într-o memorie stinsă pe trei sferturi.

Priveam muzeul *Mauritshuis*¹¹ (Casa lui Mauriciu), așezat în colțul de miazăzi al Heleșteului, încheind aici linia taciturnă a Binnenhof-ului, a cărei cărămidărie vînată

e cumplit de tristă seara. Aceeași tăcere, aceeași umbră, aceeași însingurare învăluiau toate fantomele întemnițate fie în palatul statdholderilor, fie în muzeu. Mă gîndeam la toate cîte se află în Mauritshuis, cugetam la toate cele petrecute în Binnenhof. Acolo Rembrandt și Paulus Potter; dar dincoace, Wilhelm de Orania, Barneveldt, frații de Witt, Mauriciu de Nassau, Heinsius¹² ca să citez doar numele faimoase. Mai adăugați amintirea Statelor-Generale, această adunare aleasă de țară în țară, printre cetățenii cei mai luminați, cei mai vigilenți, cei mai dîrji, cei mai eroici, parte vie din trupul poporului olandez, sufletul său, care a viețuit între aceste ziduri, s-a reînnoit aici, întotdeauna același, întotdeauna constant, a avut aici reședință timp de cincizeci de ani, cei mai furtunoși din toată istoria Olandei, a înfruntat aici Spania, Anglia, i-a dictat condiții lui Ludovic al XIV-lea și fără de care nici Wilhelm, nici Mauriciu, nici marii pensionari¹³ n-ar fi însemnat mare lucru.

Miine dimineața la ora zece, cîțiva pelerini vor ciocăni la poarta muzeului. La aceeași oră nimeni nu se va afla în Binnenhof, nici în Buitenhof, și nimeni, cred că nu va vizita sala cavalerilor în care mișună atîția păianjeni, altfel spus domnește aceeași deplină singurătate ca de obicei.

Admițînd că faima, care, după cum se spune își veghează gloriile zi și noapte ar pogorî aici și ar poposi pe undeva, unde credeți că și-ar opri zborul? Pe care din aceste palate și-ar strînge aripile-i de aur, aripile-i ostenite? Pe palatul Statelor Generale? Pe casa lui Potter și-a lui Rembrandt? Ciudată împărțeală de favoruri, de uitări! De ce atîta curiozitate pentru un tablou și atîta lipsă de interes pentru o viață publică dintre cele mai grăitoare? Istoria acestei țări e plină de politicieni iscușiți, de mari cetățeni, de revoluții, lovituri de stat, torturi, martiri, controverse, sfîșieri; toate cîte însoțesc nașterea unui popor, cînd acest popor aparține altui popor de care se rupe, unei religii pe care o transformă, unui stat politic european de care se desparte și pe care vrea să-l condamne prin simplul fapt că se desparte de el — și le povestește pe toate; dar țara își mai amintește oare de ele? Unde găsiți ecourile vii ale acestor emoții extraordinare?

În aceeași epocă, un flăcău foarte tînăr picta un taur pe un islaz; altul, dornic să-i facă pe plac unui prieten medic, îl înfățișa într-o sală de disecție înconjurat de ciracii săi, cu scalpелul în brațul unui cadavru (*e vorba desigur de Potter și de Rembrandt* — n. trad.). În felul acesta, ei hără-

zeau nemuririi numele lor, școala lor, veacul lor, țara lor. Încotro să ne îndreptăm atunci recunoștința? Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai măreț? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pirghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care țintește omul fără să-și dea seama? Iar marea vrajă a *măririi* nu provine oare tocmai din faptul că-i mai ușor s-o confunzi cu frumosul? Trebuie să fii foarte avansat în morală sau foarte tare în metafizică pentru a spune că o faptă bună sau un adevăr sînt frumoase. Pînă și omul cel mai simplu o spune atunci cînd e vorba de-o faptă mare. În fond, nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginațiile îi dau tîrcoale, sensibilitățile se emoționează în prezența lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgește mult mai bucuros ceea ce farmecă și uluiește decît ceea ce înduioșează, sau convinge, sau explică.

De aceea, cînd un om politic n-a cuprins în viața lui acest element de mare farmec, sîntem înclinați să spunem că ceva îi lipsește.

Savanții și moraliștii îl înțeleg, restul omenirii îl ignoră. Dacă se întîmplă contrariul, amintirea lui e salvată. Un popor pierde o dată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale; din toată istoria lui supraviețuiește, doar o bucată de marmură sau de bronz; și acest martor ajunge. A fost odată un om, un foarte mare om, foarte înțelept, foarte curajos, politician iscusit și conducător luminat al țării sale; poate că nici n-am ști numele lui, dacă literatura nu l-ar fi îmbălsămat și n-ar fi avut un prieten sculptor pe care l-a pus să decoreze frontoanele templelor. Altul era îngînat, ușuratec, risipitor, foarte spiritual, destrăbălat, la nevoie viteaz: se vorbește despre el mai des decît despre Solon, Platon, Socrate, Temistocle și se bucură de mai multă universalitate. Să fi fost mai înțelept, mai brav? Să fi slujit oare mai bine adevărul, dreptatea, interesele țării sale? El are mai ales farmecul de-a fi iubit pătimaș frumosul: femeile, cărțile, tablourile și statuile. Altul a fost un general fără noroc, un politician mediocru, un conducător de imperiu nesăbuit, dar i-a fost hărăzit să iubească una din cele mai ispititoare femei din toată istoria, și, după cum se spune, această femeie era însăși frumusețea întruchipată¹⁴.

Pe la ora zece s-a pornit ploaia, se înnoptase de-a binelea; heleșteul lucea stins, ca o rămășiță de amurg străveziu uitată în acest colț de oraș. Faima nu apăru. Știu cam ce fel de obiecții se pot face atunci când e vorba de preferințele sale, dar eu n-am venit aici să i le judec.

IV. SUBIECTUL ÎN TABLOURILE OLANDEZE

Un lucru ne izbește atunci cînd studiem fondul moral al artei olandeze și anume absența totală a ceea ce numim noi astăzi *un subiect*.

Din ziua cînd pictura a încetat să mai împrumute de la Italia stilul și poetica sa, gustul pentru istorie, pentru mitologie, pentru legendele creștine și pînă în momentul de decadență cînd s-a întors la ele — de la Bloemart și Poelmburg la Lairese Philippe Van Dyck și mai tîrziu Troost — s-a scurs aproape un secol, timp în care marea școală olandeză nu părea să aibă altă preocupare în afară de aceea de a picta bine. S-a mulțumit să privească în jur și s-a lipsit de imaginație. Goliciunile, care nu mai aveau nici un rost în această reprezentare a vieții reale, dispărură. Istoria antică fu dată uitării, cea contemporană așijderi și acesta-i fenomenul cel mai ciudat. Abia ce mai zărim ici-colo, înecate în puzderia scenelor de gen, cîte un tablou ca *Pacea de la Mûnster* de Terborch sau niște bătălii marine înfățișînd corăbii ce se bombardează între ele: de pildă *Sosirea lui Mauriciu de Nassau la Scheveningen* (Albert Cuyp, muzeul Six), *Plecarea lui Carol al II-lea din Scheveningen* (2 iunie 1660) de Lingelbach, care Lingelbach e un pictor jalnic. Marii pictori nu prea tratau asemenea subiecte. Ba chiar, cu excepția pictorilor de marine sau de tablouri exclusiv militare, nici unul nu părea să aibă vreo aptitudine în această direcție. Van der Meulen, un pictor bun, făcînd parte din școala de la Anvers prin intermediul lui Snayers, foarte flamand, deși adoptat de Franța, pensionat de Ludovic al XIV-lea și istoriograf al biruințelor noastre franțuzești, oferea anecdotiерilor olandezi un exemplu destul de ispititor, dar pe care nu l-a urmat nimeni.

Marile scene civice de Ravesteyn, Hals, Van der Helst, Flinck, Karel Dujardin și alții sînt, după cum se știe, niște tablouri cu portrete, în care acțiunea lipsește cu desăvîrșire și care, deși sînt niște documente de mare interes istoric, nu se ocupă de fel de istoria epocii. Și dacă ne gîndim la toate evenimentele secolului al șaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldați și mateloți, la luptele și suferințele sale; dacă ne închipuim spectacolul pe care-l putea oferi țara în acele vremuri de urgie, rămînem uimiți văzînd pînă unde merge nepăsarea picturii față de ceea ce era însăși viața poporului.

Bătălii în străinătate, pe uscat și pe mare, la granițe și pînă-n inima țării; în interior, oamenii se sfîșie între ei: Barneveldt e decapitat în 1619, frații de Witt sînt măcelăriți în 1672; la un interval de cincizeci și trei de ani, lupta dintre republicani și orangești se complică cu aceleași discordii religioase ori filozofice — acum *armienii* contra *gomariști*, atunci *voețienii* contra *cocceieni*¹⁵ — și iscă aceleași tragedii. Războiul cu Spania, cu Anglia, cu Ludovic al XIV-lea nu conținește o clipă. Olanda e invadată și se apără cum știm; pacea de la Mûnster se semnează în 1648; pacea de la Nimègue în 1678, pacea de la Ryswyk în 1698. Războiul de succesiune al Spaniei izbucnește o dată cu noul secol, și putem spune că toți pictorii din marea și pașnica școală despre care vă vorbesc au murit auzind aproape zilnic bubuitul tunurilor.

Cu ce se îndeletniceau între timp, aflăm din operele lor. Portretiștii pictau faimoșii lor războinici, principii lor, cetățenii lor iluștri, poeții lor, scriitorii lor, pe ei înșiși sau pe prietenii lor. Peisagiștii umpleau cîmpurile visînd, desenînd animale, copiînd bordeie, trăind viața din gospodărie, pictînd copaci, canale și ceruri, sau călătoreau; plecau în Italia, întemeiau colonii, se întîlneau cu Claude Lorrain, trăiau vreme uitată la Roma, uitau de propria lor țară, mureau acolo precum Karel¹⁶, înainte de-a fi apucat să treacă Alpii înapoi. Ceilalți nu prea ieșeau din ateliere decît ca să iscodească prin preajma tavernelor, să dea tîrcoale prin preajma caselor deochiate și să studieze moravurile de acolo, atunci cînd nu intrau pentru ei însuși, ceea ce se întîmpla rareori.

Războiul nu-i împiedeca să-și vadă în pace de treburile lor și unde găseau un cotlon liniștit, sau ca să spunem așa, indiferent, își cărau acolo șevaletele, își puneau munca la adăpost și urmăreau cu o placiditate care poate să ne mire, meditațiile, studiile, fermecătoarea și surîz-

toarea lor meserie. Și cum viața cea de toate zilele mergea înainte, pictau plini de rîvnă obiceiuri casnice, scene de interior, cîmpenești și orășenești, fără să se sinchisească de ceva, în ciuda tuturor primejdiilor, departe de zbuciumul, de spaima, de strădania patriotică și de măreția țării lor. Nici un fel de tulburare, nici o neliniște în această lume bine adăpostită, pe care am putea s-o socotim drept vîrsta de aur a Olandei, dacă istoria nu ne-ar dezvălui contrariul.

Pădurile sînt liniștite, drumurile sigure; corăbiile vin și se duc pe apa canalelor; serbările cîmpenești se țin lanț. Oamenii fumează în pragul cîrciumilor, dansează înăuntru, vînează, pescuiesc, se plimbă. Suvite pașnice de fum se înalță de pe acoperișurile gospodăriilor aflate parcă în afara oricărei primejdii. Copiii merg la școală, iar în case domnește rînduiala, pacea, tihna netulburată a zilelor ferice. Anotimpurile se perindă, patinatorii zburdă pe apele pe care navigau corăbii, focul sclipește în vetre, porțile sînt zăvorîte, perdelele trase: toate urgiile vin din partea naturii și nu dintr-a oamenilor. Marea plăcere a pictorilor e să compună tablouri bune, zugrăvind cursul firesc al lucrurilor pe care nimic nu-l abate din matca sa, și esența statornică a micilor întîmplări de zi cu zi.

Cînd un pictor priceput în scene ecvestre ne înfățișează din întîmplare o pînză cu cai care șarjează, cu pocnete de pistol și de tromblon, cu lovituri de sabie, și-n care personajele se calcă în picioare, se măcelăresc, se cășăpesc cu destulă înfocare, totul se petrece pe locuri ce depărtează războiul, înstrăinează primejdia; aceste vărsări de sînge au un iz de fantazie anecdotică și nici pictorul nu pare prea tulburat de ele în sinea lui. Cei care se distrează întîmplător pictînd asemenea lucruri sînt italienii, Berghem, Wouwerman, Lingelbach, *pitoreștii* puțin veridici. Unde or fi văzut ei lupte? Dincolo sau dincoace de munți? Toate aceste simulacre de încăierări sau de mari bătălii a căror motive nu se cunosc, după cum nu se cunoaște momentul acțiunii, nici locul, și nici cine cu cine se războiește aduc oarecum cu tablourile lui Salvatore Rosa¹⁷, mai puțin stilul.

Însăși titlurile tablourilor spun destul despre rolul ce trebuie atribuit imaginației pictorilor. Muzeul din Haga posedă două pagini mari de pictură de acest gen, foarte frumoase și foarte sîngeroase, în care toate loviturile își ating ținta și cască răni la fiecare pas. Una dintre ele, cea a lui Berghem, un tablou excepțional, de-o

execuție uluitoare, o adevărată performanță în ceea ce privește acțiunea, tumultul, organizarea admirabilă a efectului și desăvîrșirea detaliilor, — o pînză nicidecum istorică, — se intitulează: *Atacul unui convoi într-un defileu în munți*. Cealaltă, una dintre cele mai vaste pînze semnate de Wauwerman se intitulează *O mare bătălie* și amintește de tabloul aflat la Pinacoteca din München și cunoscut sub numele de *Bătălia de la Nordlingen*; dar nici aici nu aflăm nimic precis, iar valoarea națională istorică a acestei foarte remarcabile lucrări rămîne la fel de îndoielnică ca și veridicitatea tabloului lui Berghem. Toate celelalte tablouri reprezintă scene cu briganzi sau încăierări anonime care se petreceau desigur și aievea, dar pe care pictorii par să le fi zugrăvit totuși numai din auzite, în timpul sau după călătoriile lor prin Apenini. Așadar, istoria olandeză n-a înrîurit de loc, sau prea puțin pictura acestor vremuri zbuciumate, și nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor.

Notați în afară de asta că nici măcar în pictura lor propriuzis pitorescă și anecdotică, nu observăm nici urmă de anecdotă. Nici un subiect bine determinat, nici o acțiune care să impună o compoziție temeinic concepută, expresivă, deosebit de semnificativă, nici un fel de invenție, nici o singură scenă care să contrasteze cu uniformitatea acestei existențe cîmpenești sau orășenești, banală, vulgară, lipsită de căutări, de pasiuni, am putea spune chiar și de sentiment. Nu s-ar putea spune că a hea, a fuma, a giugiuli slujnicele e o ispravă deosebită sau o ocupație plină de farmec. Și nici că a mulge vacile, a le mîna la adăpat, a încărca o căruță de fîn e cine știe ce mare lucru în viața agricolă.

Tot mereu îți vine să-i întrebi pe acești pictori nepăsători și flegmatici și să le spui: Așadar, nimic nou? În grajdurile voastre, în gospodăriile voastre, în casele voastre nu se petrece nimic? Adineaori a fost o furtună; furtuna n-a dărîmat chiar nimic? Trăsnetul a bubuit; trăsnetul n-a atins nimic, nici cîmpurile voastre, nici vitele voastre, nici acoperișurile voastre, nici pe lucrătorii voștri? Se nasc copii; nu-i sîrbătoriți? Mor copii; nu-i jeliți? Vă însurați; ăsta nu-i un prilej de petreceri cuviincioase? Cum s-ar zice, nimeni nu plînge *din cînd în cînd* printre voi? Ați fost îndrăgostiți cu toții; asta după ce se cunoaște? Ați pătimit atîtea, ați luat parte la necazurile celorlalți; ați privit cu ochii voștri toate rănilile, toate suferințele, toate nenorocirile vieții omenești: de unde să ne dăm noi seama că ați trăit și voi o zi de

duioşie, de amărăciune, de milă adevărată? Epoca voastră, ca oricare alta, a văzut şi ea destule certuri, patimi, gelozii, galantlicuri vinovate, dueluri: ce ne arătaţi din toate acestea? O sumedenie de scene de dezmăţ şi de trîndăvie scîrnăvă, chiolhane de beţivani, tot soiul de bădăranii, oameni care se îmbrăţişează de parcă s-ar lua la bătaie, şi ici-colo lovituri de pumni şi de picioare aplicate în năbădăile vinului şi ale amorului. Iubiţi copiii, îi chelfăniţi, ei urlă, se uşurează prin cotloane şi astea sînt chipurile tablourilor voastre de familie. Comparaţi epocile şi ţările. Nu vorbesc de şcoala germană contemporană, şi nici de şcoala englezească, unde totu-i subiect, fineţe, intenţie, ca în dramă, comedie, vodevil, în toate pictura e prea îmbibată de literatură, de vreme ce numai dintr-asta trăieşte, ba chiar şi moare, după părerea unora; luaţi în schimb un catalog de expoziţie franţuzească, citiţi titlurile tablourilor, şi aruncaţi-vă ochii pe catalogul muzeelor din Amsterdam şi Haga. În Franţa, orice pînză, care nu are un titlu şi nu cuprinde ca atare un subiect, riscă să treacă drept o lucrare negîndită şi neserioasă. Şi asta nu de azi; asta durează de o sută de ani. Ce constatăm din ziua cînd Greuze a imaginat pictura sentimentală şi, în aplauzele entuziaste ale lui Diderot, a conceput un tablou aşa cum concepi o scenă de teatru şi s-a apucat să transpună în pictură dramele burgheze de familie? Oare pictura de gen din Franţa a făcut altceva decît să inventeze nişte scene, să se inspire din istorie, să illustreze literaturile, să picteze trecutul, niţel prezentul, foarte puţin Franţa contemporană şi foarte mult ciudăţeniile moravurilor sau ale climatelor străine?

E destul să cităm cîteva nume pentru a reînvia un lung şir de opere picante sau frumoase, efemere sau veşnic celebre, semnificînd toate cîte ceva, reprezentînd toate nişte fapte sau nişte sentimente, exprimînd pasiuni sau povestind anecdote, avînd toate un personaj principal şi un erou al lor: Granet, Bonington, Léopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix şi mă opresc la cei morţi. Amintiţi-vă de nenumăraţii *Francisc I*, *Carol Quintul*, *Ducele de Guise*, *Mignon* de nenumăratele *Margarete*, de *Leul înamorat*, de *Van Dyck la Londra*: apoi toate paginile împrumutate din Goethe, Shakespeare, Byron, Walter Scott şi din istoria Veneţiei: amintiţi-vă de asemeni de *Hamlet*, *Yorik*, *Macbeth*, *Mefistofel*, *Polonius*, *Giăurul*, *Lara* şi *Goetz von Berlichingen*, de *Prizonierul din Chillon*, de *Ivanhoe*, *Quentin*

Durward, Episcopul din Liège, ca să nu mai vorbim de puzderia de *Foscari* sau de *Marino Faliero*, de *Barca lui Don Juan*, cum și de *Povestea lui Samson*, sau de *Cimbrii* care preced curiozitățile orientale. Și dacă după toate acestea am face lista tablourilor de gen care ne-au fermecat, emoționat, frapat an de an, începînd cu *Scenele de inchiziție* sau *Conferința de la Poissy*, și terminînd cu *Carol Quintul la Saint Juste*, — dacă am enumera, zic, tot ce-a produs școala franțuzească mai remarcabil și mai onorabil în acest gen în ultimii treizeci de ani, am descoperit că elementul dramatic, patetic, romanesc, istoric ori sentimental a contribuit la succesul acestor lucrări aproape tot atît de mult ca și talentul pictorilor care le-au făcut.

Observați ceva asemănător în Olanda? Cataloagele sînt de-o insignifianță și de-o lipsă de precizie deznădăjduitoare: *Torcătoarea cu turma*, asta la Haga pentru Karel Dujardin; pentru Wouwerman: *Sosirea la han*, *Popasul vînătorilor*, *Manej de țară*, *Carul* (tablou celebru), *O Tabără*, *Odihna vînătorilor* etc.; pentru Berghem: *Vînătoare de mistreț*, un *Vad italianesc*, *Pastorală* etc.; pentru Metsu: *Vînătorul*, *Amatorii de muzică*; pentru Terborch: *Scrisoarea* și tot așa mai departe cînd e vorba de Gerard Dou, Ostade, Mieris, ba chiar și de Jan Steen, cel mai deștept dintre toți și singurul care, prin înțelesul profund sau grosolan al anecdotelor sale, e un inventator, un caricaturist ingenios, un humorist din familia lui Hogarth¹⁸ și care-i pe deasupra și om de litere, aproape autor dramatic în comicăriile sale. Cele mai frumoase opere se ascund sub titluri tot atît de anodine. Admirabilul Metsu din Muzeul *Van der Hoop* e intitulat *Darul vînătorului* și nimeni n-ar bănuî că *Odihna lîngă sură* indică un incomparabil Paulus Potter, perla galeriei Aremberg. Știm ce înseamnă *Taurul* lui Paulus Potter, *Vaca ce se oglindește* sau și mai faimoasa *Vacă ce...* (se p... n. trad.) de la Petersburg. Cît despre *Lecția de anatomie* și *Rondul de noapte*, îmi veți îngădui să fiu de părere că nu semnificația subiectului asigură acestor două lucrări imortalitatea dobîndită.

S-ar spune așadar că toate calitățile inimii și ale spiritului, sensibilitatea, duioșiile, simpatiile generoase pentru dramele istoriei, marea experiență a vieții, tot ce-i patetic, emoționant, interesant, neprevăzut, instructiv se află oriunde aiurea decît în școala olandeză. Și tocmai școala care s-a preocupat în modul cel mai exclusiv de lumea reală pare să fi ignorat mai mult ca oricare alta proble-

mele de ordin moral și de asemeni cea care s-a închinat cu cea mai mare pasiune studiului pitorescului pare să-i fi observat izvoarele vii mai puțin ca oricare alta.

Ce motiv îl îndemnă pe un pictor olandez să facă un tablou? Nici unul; și remarcați că în această privință nu i se cer explicații niciodată. Un țăran cherchelit și cu nasul roșu vă privește cu un ochi bulbucătat și se hlizește cu gura pînă la urechi, ridicînd o stacană: și destul să fie bine pictat, pentru a dobîndi valoare. La noi, atunci cînd lipsește subiectul, lipsa lui trebuie înlocuită măcar printr-un sentiment puternic și adevărat cum și prin emoția vădită a pictorului. Un peisaj care nu-i bine îmbibat cu culorile omului este o operă ratată. Noi nu știm să facem ca Ruysdael un tablou unic numai dintr-o apă înspumegată care se năpustește printre stînci brune. O vită pe islaz care *nu-i deșteaptă*, cum zic țăranii despre instinctul vitelor, e ceva de nepictat.

Un pictor deosebit de original din zilele noastre, un suflet nobil, un spirit melancolic, un temperament cu adevărat rural, a spus despre cîmpuri și despre țărani, despre asprimile, tristețile și noblețea muncii lor, lucruri care nici nu i-ar fi trecut prin minte unui olandez¹⁹. Le-a spus într-un limbaj cam barbar și-n formule în care gîndirea avea mai multă vigoare și claritate decît chiar mîna sa. Tendințele lui s-au bucurat de-o recunoștință nețarmurită și-au fost considerate în pictura franceză drept expresia sensibilității unui Burns ceva mai puțin îndemînat în a se face înțeles. Pînă la urmă, întrebarea este: tablourile pe care le-a făcut și-au rămas de pe urma lui sînt ori nu frumoase? Forma sa, limbajul, cu alte cuvinte acel înveliș exterior fără de care creațiile spiritului nu există și nu trăiesc, are calitățile necesare pentru a-l consacra drept un pictor admirabil, asigurîndu-i astfel cu destul temei o viață îndelungată? Ca gînditor, e profund dacă îl comparăm cu Paulus Potter și Cuyp; ca visător, plin de farmec cînd îl punem alături de Terborch și Metsu; are ceva de-o incontestabilă noblețe, cînd ne gîndim la trivialitățile lui Steen, ale lui Ostade sau Brouwer; ca om, toți laolaltă pot roși în preajma lui; ca pictor se ridică oare la înălțimea lor?

Concluzia? veți spune dumneavoastră. În primul rînd, e chiar atît de necesar să tragem o concluzie? Franța a vădit mult geniu inventiv, puține facultăți într-adevăr picturale. Olanda n-a imaginat nimic, dar a pictat de minune. Iată desigur o mare deosebire. E oare cazul să alegem neapărat calități care se opun de la un popor la

celălalt, ca și cum ar exista între ele nă știu ce contradicție de neîmpăcat? Nu știu nimic, la drept vorbind. Pînă în prezent, gîndirea n-a susținut cu adevărat decît marile opere plastice. Reducîndu-se pentru a pătrunde în operele de valoare mijlocie, ea pare să-și fi pierdut toată vlaga.

Sensibilitatea a mai salvat cîteva, curiozitatea a stricat o sumedenie, spiritul le-a prăpădit pe toate.

Să fie asta concluzia ce trebuie trasă din observațiile precedente? Desigur că s-ar mai putea găsi și alta; pe ziua de astăzi n-o întrezăresc.

V. PAULUS POTTER

Alături de *Lecția de anatomie* și de *Rondul de noapte*, *Taurul* lui Paulus Potter se bucură de o mare faimă în Olanda. Muzeul din Haga îi datorează o bună parte din curiozitatea vizitatorilor săi. Nu-i cea mai mare pînză a lui Paulus Potter; dar e cel puțin singura dintre pînzele sale de proporții care merită o atenție serioasă. *Vînătoarea de urși* de la Muzeul din Amsterdam, presupunînd că-i autentică, și curățată chiar de retușurile ce-o desfigurează²⁰, a trecut întotdeauna drept o simplă extravaganță de tinerețe, cea mai mare eroare din toată viața lui. *Taurul* e de neprețuit. Dacă ar fi să-l evaluăm la cursul actual al operelor lui Paulus Potter, nimeni nu se îndoiește că scos în vînzare, la o licitație în Europa, el ar atinge un preț fantastic. E un tablou atît de frumos? Nicidecum. Merită importanța de care se bucură? Fără doar și poate. Va să zică, Paulus Potter este un foarte mare pictor? Foarte mare. Înseamnă oare că pictează chiar atît de bine pe cît se presupune? Nu chiar. E vorba aci de o neînțelegere pe care-i bine s-o spulberăm. Dacă în ziua cînd s-ar deschide pomenita licitație fictivă, și am avea prin urmare dreptul să discutăm deschis meritele acestei faimoase lucrări, cineva s-ar încumeta să proclame adevărul, el ar putea spune cam așa: «Reputația tabloului e foarte exagerată și-n același timp foarte legitimă; ea provine dintr-un echivoc. Tabloul e considerat drept o pagină de pictură excepțională, și asta-i o greșeală. Mulți văd într-însul un exemplu de urmat, un model de copiat din care generații ignorante pot învăța secretele tehnice ale artei lor. Dar și asta se înșală și încă amarnic. Lucrarea e urîtă și lipsită de concepție, pictura e monotună, îmbîcsită, greoaie, alburie și uscată.

Compoziția e cît se poate de săracă. Lipsește orice unitate în acest tablou care începe nu se știe de unde, nu se mai termină, primește lumina fără să fie luminat, o distribuie anapoda, fuge din toate părțile și iese din cadru, într-atît pare pictat numai la suprafața pînzei. E prea încărcat, deși spațial nu-i umplut. Nici liniile, nici culoarea, nici distribuția efectului nu-i dau acele prime condiții de existență indispensabile unei lucrări cît de cît organizate.

Proporțiile exagerate ale vitelor sînt ridicole. Vaca de culoare roșcată și cu capul alb e făcută dintr-o materie scortoasă. Oaia și berbeculele parcă sînt turnate în ipsos. Cît despre păstor, nimeni nu-și pierde vremea să-l apere. Numai două părți ale acestui tablou par făcute să se acorde între ele, cerul înalt și taurul imens. Nourul e într-adevăr la locul său; se luminează unde trebuie și se colorează așijderi acolo unde răspunde necesităților obiectului principal, ale cărui reliefuri e merit fie să le însoțească, fie să le sublinieze. Înțelegînd așa cum se cuvine legea contrastelor, pictorul a reușit bine de-a-de-a-ului culorilor deschise și al nuanțelor întunecate ale animalului. Zona cea mai închisă cu zona luminoasă a cerului, iar partea cea mai energică și mai reliefată a vitei cu partea cea mai străvezie din atmosferă; dar nu-i vorba aici de cine știe ce merit, dată fiind simplitatea problemei. Restul e un adaos inutil la care s-ar putea renunța foarte ușor, iar tabloul n-ar avea decît de cîștigat».

Ar fi o critică brutală, dar exactă. Și totuși opinia publică, mai puțin tipică sau mai clarvăzătoare, ar spune că semnătura își merită cu prisosință prețul.

Opinia publică nu se înșală niciodată pe de-a-ntregul. Pe căi dibuite, adeseori nu prea fericit alese, ea ajunge în cele din urmă la expresia unui sentiment adevărat. Cînd i se dăruiește cuiva, motivele în virtutea cărora se dăruiește nu sînt totdeauna și cele mai bune, dar totdeauna se mai găsesc vreo cîteva în plus care îndreptătesc din plin dăruirea sa. Ea se înșală asupra titlurilor, uneori ia defectele drept calități; prețuiește un om pentru maniera execuției și acesta-i cel mai mic merit al său; crede că un pictor pictează bine cînd pictează rău și numai pentru că pictează minuțios. Ceea ce uluiește la Paulus Potter este o imitare a obiectelor ce merge atît de departe încît devine un cusur. Lumea ignoră sau nu remarcă faptul că în astfel de cazuri sufletul pictorului valorează mai mult decît opera, iar felul său de-a simți e mult superior rezultatului obținut.

În 1647 cînd a pictat *Taurul*, Paulus Potter n-avea nici

douăzeci și trei de ani. Era încă foarte tânăr, un copil dacă ne gândim ce înseamnă de fapt un bărbat la douăzeci și trei de ani. Din ce școală făcea parte? Din nici una. Care fuseseră maestrul lui? Nu i se cunosc alți profesori în afară de tatăl său Pieter Simonsz Potter, un pictor obscur și de Jacob de Weth (din Haarlem) care nici el nu era în stare să influențeze un elev fie în bine, fie în rău. Așadar, Paulus Potter n-a aflat lângă leagănul său, iar mai târziu în atelierul celui de-al doilea maestru, decât povețe naive și nici un fel de doctrină; fapt cu totul neobișnuit, elevul nici nu-și dorea mai mult. Până în 1647 Paulus Potter a trăit între Amsterdam și Haarlem, adică între Frans Hals și Rembrandt, în centrul artistic cel mai activ, cel mai inventiv, cel mai bogat în maestrul celebri din câte a cunoscut vreodată omenirea, exceptând Italia secolului trecut. Profesorii nu lipseau; greu era să-și aleagă unul. Wijnants avea patruzeci și șase de ani, Cuyp patruzeci și doi, Terborch treizeci și nouă, Ostade treizeci și șapte, Metsu treizeci și doi, Wouwerman douăzeci și șapte, Berghem, aproape de aceeași vîrstă cu dînsul, avea douăzeci și trei de ani²¹. Mulți chiar printre cei mai tineri, erau membri ai confreriei Sfîntul Luca. În sfîrșit, cel mai mare dintre toți, cel mai ilustru, Rembrandt pictase deja *Rondul de noapte* și acesta era într-adevăr un maestru care putea ispiti.

Ce s-a întîmplat cu Paulus Potter? Cum de-a reușit să se izoleze aflîndu-se chiar în inima acestei școli forfotitoare și bogate, în care iscusința practică era neîntrecută, talentul universal, maniera de-a reprezenta destul de asemănătoare, deși fapt încîntător în aceste minunate timpuri, maniera de-a simți era foarte personală? A avut oare condiscipoli? Nu se vede. Cine sînt prietenii săi, habar n-avem. Am putea ști, cu exactitate, cel mult anul în care s-a născut. Talentul și-l dovedește de timpuriu, la vîrsta de patrușprezece ani semnează o fermecătoare acvaforte: la douăzeci și doi, deși neștiutor din multe puncte de vedere, el dovedește în alte privințe o maturitate unică. Lucrează și produce opere peste opere, unele admirabile. Le adună cu înfrigurare în cîțiva ani, cu duiumul, de parcă-l îboldea moartea, dar vădește în același timp o sîrguință și o răbdare ce fac din această muncă prodigioasă un adevărat miracol. Se însoară de timpuriu, dacă ar fi fost vorba de altul, foarte târziu pentru el, căci asta se întîmplă la 3 iulie 1650, iar la 4 august 1654, patru ani mai târziu, moartea îl răpune în plină glorie, dar înainte de-a fi ajuns la cunoașterea

deplină a meseriei sale. Ce poate fi mai simplu, mai vremelnice, mai împlinit? Geniu și nici un fel de învățătură, niște studii pline de vigoare, un produs candid și savant întemeiat pe o privire pătrunzătoare și pe meditație; adăugați un mare farmec natural, blîndețea unui spirit care cugetă, aplicația unei conștiințe plină de scrupule, tristețea firească a omului care trudește în singurătate și, poate, acea melancolie a ființelor bolnăvicioase, și veți obține portretul aproape exact al lui Paulus Potter.

Așa stînd lucrurile, mai puțin farmecul, Taurul aflat la Haga îl reprezintă de minune. E vorba de un mare *studiu*, mult prea mare din punct de vedere al bunului simț, nu excesiv cînd ne gîndim la căutările pictorului și la învățătura dobîndită cu acest prilej.

Țineți seama că, dacă ar fi fost să-l comparăm cu strălucirii săi contemporani, Paulus Potter ignora toate dibăciile meșteșugului: nu vorbesc de tertipurile pe care, în marea lui naivitate nici nu le bănuia măcar. El studia cu precădere anumite forme și aparențe în simplitatea lor absolută. Cel mai mic artificiu era o piedică ce l-ar fi stînjenit, căci ar fi alterat viziunea clară a lucrurilor. Un taur uriaș pe-o cîmpie întinsă, un cer înalt și, ca să spunem așa, lipsit de orizont, ce alt prilej mai bun pentru un învățacel care vrea să afle o dată pentru totdeauna o sumedenie de lucruri deosebit de anevoioase, și să le știe, cum se zice, la marea precizie? Mișcarea e simplă, era și de prisos; gestul e adevărat; capul plin de viață. Vîrsta vitei, caracterul, rasa, temperamentul, lungimea, înălțimea, articulațiile, oasele, mușchii, blana aspră sau linsă, țepoasă sau cîrlionțată, pielea lăbărțată sau netedă, totul e desăvîrșit. Căpățîna, ochiul, grumazul, pieptul sînt din punct de vedere al observării naive și viguroase, o bucată rar întîlnită, poate chiar unică. Nu spun că materia ar fi frumoasă, culoarea bine aleasă; materie și culoare sînt aici prea vădit subordonate unor preocupări legate de forme pentru ca să îndreptățească cine știe ce pretenții sub acest raport, cînd desenatorul a dat totul sau aproape totul sub unul diferit. Mai mult, însuși tonul și execuția acestor părți observate cu deosebită forță ajung să redea natura exact așa cum este și-n realitate, cu relief, nuanțele, vigoarea, ba chiar și cu misterele sale parcă. E cu neputință să țintești un scop mai limitat, dar mai categoric și să-l atingi cu mai mult succes. Spunem *Taurul* lui Paulus Potter, dar nu-i destul, vă asigur: am putea spune *Taurul*, și aceasta ar fi după

mine cel mai mare elogiū ce poate fi adus unei lucrări mediocre în părțile sale slabe și totuși atît de hotărîtoare. Aproape toate tablourile lui Paulus Potter pot fi considerate în același fel. În cele mai multe el și-a propus să studieze un anumit accident fizionomic al naturii sau un anumit aspect nou al artei sale, și puteți fi siguri că în acea zi a ajuns să știe și să redea instantaneu ceea ce învăța. *Cîmpul*, de la Luvru, al cărui fragment principal, boul cenușiu-roșcat, este reproducerea unui studiu ce trebuie să-i fi servit adeseori, este de asemenea un tablou slab sau dimpotrivă foarte viguros; depinde cum îl considerăm: o pagină de maestru, sau un minunat exercițiu de școlar. *Cîmpul de vite* de la muzeul din Haga, *Păstorii cu turma* și *Orfeu vrăjind animalele* de la Muzeul din Amsterdam sînt, fiecare în felul său, un prilej de studii, un pretext de studii și nici pe departe, așa cum am fi ispițiți s-o credem, o plămuire în care imaginația ar juca cel mai mic rol. E vorba de niște vite examinate de aproape, grupate fără cine știe ce artă, desenate în atitudini simple sau în racursiuri dificile, neîntind niciodată un efect prea complicat sau prea savuros.

Execuția e firavă, șovăielnică, uneori penibilă. Tușa e nițel copilărească. Ochiul lui Paulus Potter, de-o precizie neîntrecută și de-o pătrundere pe care nimic n-o obosește, descrie cu de-amănuntul, scrutează, exprimă excesiv, nu se îneacă niciodată, dar nici nu se oprește vreodată. Paulus Potter nu cunoaște încă arta sacrificărilor, n-a ajuns să știe că din cînd în cînd mai trebuie să subînțelegi și să rezumi. Cunoașteți stăruința pensulei sale, și broderia cumplit de migăloasă prin care redă frunzișurile compacte și iarba stufoasă a cîmpurilor. Talentul său de pictor își are obîrșia în talentul său de gravor. În lucrările cele mai desăvîrșite, el a pictat întotdeauna, pînă la sfîrșitul vieții sale, ca și cum ar fi gravat. Unealta devine mai mlădioasă. răspunde și altor folosințe; sub cea mai împăstată pictură simți în continuare vîrful fin al acului de gravat, tăietura ascuțită, trăsătura mușcătoare. Abia treptat, cu trudă, printr-o educație succesivă și absolut personală, ajunge să mînuiască paleta ca toată lumea: iar deîndată ce izbutește, e superior.

Alegînd cîteva tablouri dintre anii 1647—1652, putem urmări pas cu pas evoluția spiritului său, direcția studiilor sale, natura căutărilor și, la un moment dat, preocuparea aproape exclusivă în care se cufundă. Am vedea astfel cum pictorul se eliberează încet-încet de desenator, culoarea se fixează, paleta dobîndește o organizare mai

savantă, în sfârșit clarobscurul cum se naște de la sine și ca o descoperire pentru care acest spirit inocent n-ar datora nimănui nimic.

Numeroasa menajerie adunată în jurul unui împlinzitor cu tunică și cizme, care cîntă din lăută și se numește *Orfeu*, reprezintă strădania ingenioasă a unui tînăr străin de toate secretele școlii sale, și care studiază pe blănurile dobitoacelor variatele efecte ale demi-tentei. E o lucrare slabă și savantă; observația este exactă, execuția timidă, intenția fermecătoare.

În *Cîmpul de vite*, rezultatul e și mai bun; aparența e excelentă, numai execuția a stăruit în egalitatea ei copilărească.

Vacă ce se oglindește e un studiu al luminii, al luminii pure, făcut spre amiaza unei frumoase zile de vară. Tabloul e celebru și puteți să mă credeți, extrem de slab, dezlînat, complicat cu o lumină gălbuie care, deși studiată cu o rară migală, nu prezintă nici mai mult interes și nici mai mult adevăr; efectul este plin de incertitudine, sîrguința trădează multă caznă. Aș trece peste acest exercițiu școlăresc, unul din cele mai stîngace din cîte a făcut, dacă n-am desluși, chiar și-n acest efort steril sinceritatea admirabilă a unui spirit care caută; nu știe totul, vrea să știe totul, și se îndîrjește cu atît mai mult, cu cît zilele-i sînt numărate.

În schimb, fără să mă depărtez de Luvru și de Țările de Jos, am să citez două tablouri de Paulus Potter ce dovedesc un pictor desăvîrșit și sînt fără doar și poate niște creații în accepția cea mai înaltă și mai pură a cuvîntului; fapt remarcabil, unul dintre ele datează din 1647, anul cînd a semnat *Taurul*.

Vreau să vorbesc despre *Micul han* de la Luvru, catalogat sub titlul: «*Cai la ușa unei colibe*» (nr. 399). E vorba de un efect de seară. Doi cai deshămați, dar cu hamurile pe ei, stau în fața unui jghiab; unu-i murg, celălalt alb; cel alb e istovit. Căruțașul tocmai aduce apă de la rîu; se întoarce urcînd malul cu o mîină în aer, în cealaltă ține o găleată, iar silueta lui estompată se detașează pe cerul luminat de soarele ce asfințește. E o lucrare unică prin sentimentul ei, prin desen, prin misterul efectului, prin frumusețea tonului, prin intimitatea fermecătoare și spirituală a execuției.

Cel din 1653, (*Vacă se se...* — n. trad.) anul premergător morții lui Paulus Potter, este o capodoperă minunată din toate punctele de vedere: compoziție, accente pitorești, știință înșușită, naivitate trainică, fermitate a desenului,

vigoare a execuției, limpezime a ochiului, farmec al mâinii. Galeria Arcberg, unde se află acest minunat giuvaer, nu posedă ceva mai de preț. Aceste două bucăți incomparabile, ar fi destul pentru a ne dovedi ce urmărea Paulus Potter, ceea ce ar fi făcut desigur cu mai multă amploare, dacă ar mai fi apucat.

Cu asta am spus tot; Paulus Potter nu-și datora decît lui însuși întreaga experiență dobîndită. Învăța din zi în zi, și zi de zi; sfîrșitul sosi, nu trebuie s-o uităm, înainte de a fi terminat cu învățătura. Așa cum nu avusese maeștri, n-a avut nici învățăcei. Viața sa a fost prea scurtă pentru a cuprinde și o doctrină. De altminteri, ce s-ar fi putut învăța de la el? Maniera de-a desena? Asta-i o artă care se recomandă și nu se prea învață de la alții. Distribuirea și știința efectelor? Abia ajunsese s-o bănuiască el însuși în ultimele sale zile. Clarobscurul? Se practica în toate atelierile din Amsterdam, mult mai bine decît o făcea el însuși, pentru că, așa cum v-am spus, era vorba de un lucru pe care peisajul de țară olandez nu i-l revelase decît cu timpul și rareori.

Arta de a compune o paletă? Se vede doar cu cîtă trudă a ajuns să-și stăpînească propria paletă. Cît privește îndemînarea practică, nu era el omul menit s-o recomande, cum nici operele sale nu erau făcute s-o dovedească. Paulus Potter a pictat cîteva tablouri frumoase; nu toate aceste tablouri au fost și niște modele frumoase. El a dat mai degrabă unele exemple bune, și toată viața s-a n-a fost altceva decît o excelentă povață.

Mai mult ca oricare alt pictor din această școală onestă, el a vorbit despre naivitate, despre răbdare, despre prudență, despre iubirea statornică de adevăr. Probabil că acestea au fost și singurele precepte pe care le-a primit el însuși: cu siguranță că erau singurele pe care era în stare să le transmită. Aici își are obîrșia toată originalitatea lui și măreția lui de asemeni.

O înclinație puternică pentru viața cîmpenească, un suflet larg deschis, molcom, nebîntuit de furtuni, echilibrat, o sensibilitate profundă și sănătoasă, un ochi admirabil, simțul proporțiilor, gustul lucrurilor clare, temeinice, al formelor savant echilibrate, al raportului exact între volume, instinctul anatomiilor, în sfîrșit un constructor de prim ordin; în ansamblu, acea virtute pe care un maestru al zilelor noastre o numea *probitatea talentului*²²; o preferință înăscută pentru desen, dar atîta sete de perfecțiune încît mai tîrziu, propunîndu-și doar să picteze bine, ajungea să picteze uneori excelent; o

uimitoare diviziune în execuție, un sînge rece netulburat în eforturile sale, un temperament încîntător, judecînd după chipul său trist și suferind — așa era acest tînăr, unic în epoca lui, totdeauna unic orice s-ar întîmpla, și așa apare de la dibuirile pînă la capodoperele sale.

Ce lucru rar să descoperi un geniu, cîteodată fără talent! și ce fericire să admiri atît de mult un naiv ale cărui singure calități erau o zodie norocoasă, iubirea de adevăr și pasiunea desăvîrșirii!

VI. TERBORCH, METSU ȘI PIETER DE HOOCH LA LUVRU

E cu puțință oare să-ți faci o idee exactă despre arta olandeză cunoscînd doar Luvrul și fără să fi vizitat Olanda? Cu siguranță că da. În afara unor mici lacune, cutare pictor care ne lipsește aproape cu desăvîrșire, cutare din care nu deținem lucrarea cea mai caracteristică și lista acestora ar fi scurtă, Luvrul ne oferă o privire istorică aproape hotărîtoare și deci un nesecat fond de studii privind ansamblul școlii, spiritul său, caracterul său, reușitele sale depline, diversitatea genurilor, excepțînd unul singur: tablourile de *corporații* sau de *regenți**. Haarlemul are un pictor căruia nu-i știam decît numele, pînă nu de mult, cînd ne-a fost relevat printr-o favoare zgomotoasă și cît se poate de meritată. E vorba de Frans Hals, și entuziasmul tîrziu de care se bucură era destul de greu de înțeles în afara Haarlemului și a Amsterdamului.

Nici Jan Steen nu ne este cu mult mai familiar. E un spirit mai puțin seducător, pe care trebuie să-l frecventezi acasă la el, să-l cultivi îndeaproape, cu care-i foarte necesar să stai des de vorbă pentru a nu fi prea scandalizat de glumele lui gălăgioase și deșucheate, mai puțin cunoscut decît s-ar părea, mai puțin grosolan decît s-ar crede, foarte inegal pentru că pictează alandala, și după ce a băut și înainte. Totuși, e mai bine să știi cît prețuiește Jan Steen pe stomacul gol, iar Luvrul ne dă o idee foarte imperfectă despre cumpătarea sa ca și despre marele său talent.

* E vorba de epitropii instituțiilor de binefacere, spitale, aziluri etc. (N. trad.)

Van der Meer este aproape inedit în Franța, și cum el are unele laturi de observator destul de neobișnuite, chiar și în țara lui, călătoria n-ar fi lipsită de interes pentru amatorul dornic să se lămurească temeinic asupra acestui caz aparte din arta olandeză²³. Dar exceptînd aceste descoperiri și încă vreo cîteva cu totul neînsemnate, nu mai există nimic într-adevăr important în afara Luvrului și-a anexelor sale, înțelegînd printr-asta anumite colecții franțuzești care valorează cît un muzeu datorită numelor care figurează în ele și-a frumuseții lucrurilor. Operele lui Ruysdael sînt atît de numeroase aici, gustul și respectul de care se bucură e atît de vădit, încît s-ar spune că acest pictor a pictat exclusiv pentru Franța. Poate că pentru a ghici geniul înăscut al lui Paulus Potter sau forța expansivă a lui Cuyp ar fi nevoie de oarecare efort inductiv; dar am izbuti. Hobbema s-ar fi putut mărgini să picteze *Moara* de la Luvru; fiind cunoscut doar cu această pagină măiastră, desigur că n-ar avea decît de cîștigat. Cît despre Metsu, Terborch, cei doi Ostade și mai ales Pieter de Hooch, aproape că ar fi destul să-i vedem doar la Paris și să ne mulțumim cu atît.

Drept care multă vreme am fost încredințat, și-i o părere ce se confirmă aici, că ni s-ar face un mare serviciu dacă cineva s-ar apuca să scrie o călătorie în Luvru, mai puțin chiar, o călătorie în Salonul pătrat²⁴, mai puțin chiar, o simplă călătorie în jurul cîtorva tablouri, printre care aș alege, cred, *Vișita* de Metsu, *Soldatul și tinăra femeie* de Terborch și *Interior olandez*²⁵ de Pieter de Hooch. Fără să mergem foarte departe ar fi, desigur, o explorare originală și astăzi plină de învățăminte.

Un critic luminat care și-ar asuma misiunea de-a scoate la iveală tot ce ascund aceste trei tablouri ne-ar ului, cred eu, prin abundența și noutatea observațiilor sale. Ne-am convinge că pînă și cea mai modestă operă de artă poate servi drept text unor lungi analize, că studiul este mai degrabă o muncă de profunzime decît de întindere, că nu-i de loc nevoie să-i lărgim limitele pentru a-i spori forța de pătrundere, și că cel mai mic obiect conține legi de foarte mare importanță.

Cine dar a definit vreodată în intimitatea sa maniera acestor trei pictori, cei mai buni, cei mai savanți desena-tori ai școlii, cel puțin în materie de figuri? *Lăncierul*²⁶ lui Terborch de pildă, namila aceea în armură de război, cu platoșă, cu tunică de piele de bivoliță, cu o sabie uriașă, încălțat cu cizme cu carîmbii răsfrînți ca niște pîlnii,

cu pălăria aruncată pe dușumea, cu fața cărnoasă și roșie, prost bărbierită, nițel asudată, cu părul slinos, ochi mici și umezi și mîna butucănoasă, dolofană și senzuală cu care oferă niște monezi de aur și al cărei gest e destul de grăitor pentru a ne lămuri simțămintele personajului și rostul vizitei sale — ce știm noi despre această figură, una dintre cele mai frumoase bucăți olandeze din cîte avem la Luvru? S-a spus că-i pictată după natură, că expresia e cît se poate de adevărată, că pictura în sine e excelentă. Excelentă nu spune prea mult, trebuie s-o recunoaștem, cînd e vorba să aflăm cauza lucrurilor. De ce excelentă? Pentru că natura e imitată în așa fel încît totul pare aievea? pentru că n-a fost omis nici un amănunt? pentru că pictura în sine e netedă, simplă, curată, străvezie, plăcută la vedere, ușor de înțeles și nu păcătuiește de loc nici prin minuțiozitate și nici printr-o prea mare libertate de factură? Cum se face că de cînd se practică pictura cu personaje costumate în accepția lor familiară, într-o atitudine serioasă, și pozînd desigur în fața pictorului, niciodată încă nu s-a desenat, nici modelat, nici pictat astfel?

Unde vedeți desenul, dacă nu în rezultatul său, care-i absolut extraordinar de firesc, de exact, de amplu, de fin și de real fără vreo exagerare?

Observați vreo trăsătură, vreun contur, vreun accent, vreun punct de reper care să trădeze un jalon, o măsurătoare? Umerii văzuți în perspectiva și-n curba lor, brațul lung așezat pe coapsă, atît de firesc în mîneca lui; trupul mătăhălos și puhav, bine strîns în cingătoare, atît de exact ca volum, atît de vag în ce privește limitele sale exterioare; cele două mîini suple care, mărite la scara naturală ar prezenta aparența uimitoare a unui mulaj, — nu găsiți că toate acestea sînt turnate dintr-o dată și într-un tipar ce nu prea seamănă cu accentele colțuroase, temătoare sau prezumțioase, nesigure sau geometrice, în care se încheie de obicei desenul modern?

Epoca noastră se mîndrește pe bună dreptate cu cîțiva observatori emeriti, care desenează cu vigoare, cu finețe și bine. Aș cita doar unul singur care desenează în așa fel fizionomia unui gest, a unei mîini în planurile sale, cu falangele, acțiunea, contracțiile sale, încît pentru acest singur merit, și are și altele mai mari, ar putea trece drept un maestru incontestabil al școlii noastre actuale²⁷. Comparați, rogu-vă, desenul său ascuțit, spiritual, expresiv, energic cu desenul aproape impersonal a lui Terborch. Aici veți observa niște formule, o știință stăpîna

pe sine, o tehnică dobândită care ajută analiza, o susține, ar putea s-o înlocuiască la nevoie și care, ca să zicem așa, dictează ochiului ce anume să vadă, spiritului ce anume să simtă. Dincolo, nimic asemănător: o artă ce se supune caracterului lucrurilor, o știință ce uită de ea însăși în fața particularităților vieții, nimic preconcept, nimic care să premerge observarea naivă, viguroasă și sensibilă a ceea ce există; am putea spune ca atare că eminentul pictor despre care vorbesc *are un desen*, dar e cu neputință să-ți dai seama de la bun început care-i desenul lui Terborch, al lui Metsu, al lui Pieter de Hooch.

Duceți-vă de la unul la altul. După ce ați examinat soldătoiul galant al lui Terborch, treceți la personajul acela uscățiv, cam bătos, aparținând altei lumi și deja altei epoci, care se prezintă cu oarecare solemnitate, în picioare și salutînd ca un aristocrat femeia delicată cu brațe subțirice, cu mâini nervoase, care-l primește la ea acasă și nu vede nimic rău într-astă (*Vișita* de Metsu n. trad.). Apoi, opriți-vă în tața *Interiorului* lui Pieter de Hooch; intrați în acest tablou adînc, înăbușitor, atît de bine închis, unde lumina zilei e atît de cernută, unde arde focul, domnește liniștea, o bunăstare plăcută, un mister agreabil, și priviți-l alături de femeia cu ochi sclipitori, cu buze roșii, dinți pofticioși, pe flăcăul acela înalt, cam nătîng, care te duce cu gîndul la Molière, un fiu emancipat al domnului Diafoirus, drept ca un țăruiș pe picioarele-i subțirele, stîngaci în veșmintele-i largi și scorțoase, foarte ciudat acolo cu spada aceea la cingătoare, atît de neajutorat în ciuda siguranței afișate, atît de concentrat în îndeletnicirea sa, atît de admirabil executat încît nu-l poți uita. Și aici, de asemeni, aceeași știință ascunsă, același desen anonim, același neînțeles amestec de natură și de artă. Nici vorbă de vreo idee preconceptută în această exprimare a lucrurilor de o sinceritate atît de naivă încît formula nu poate fi observată, nici un fel de *sic*, ceea ce în limbaj de atelier înseamnă, nici un fel de obiceiuri proaste, nici un fel de ignoranță cu aere savante și nici o manie.

Faceți o încercare, dacă știți să țineți un creion în mînă; copiați conturul acestor trei figuri, încercați să le *puneți la locul lor*, propuneți-vă exercițiul anevoios de-a face din această pictură indescifrabilă un extras care să reprezinte desenul ei. Încercați același lucru cu desenatorii moderni, și s-ar putea să descoperiți singuri, fără alt avertisment, izbutind cu modernii, eșuînd cu clasicii, că între ei se cascadează o adevărată prăpastie de artă.

Acceași uimire te cuprinde cînd studiezi celelalte elemente ale acestei arte exemplare. Culoarea, clarobscurul, modelajul suprafețelor pline, jocul aerului înconjurător, în sfîrșit factura, adică operațiunile manuale, totu-i desăvîrșire și mister.

Privind execuția doar la suprafața ei, găsiți într-adevăr că seamănă cu ceea ce s-a făcut de atunci încoace? și considerați că maniera noastră de-a picta dovedește un progres sau un regres, în raport cu aceasta? În zilele noastre să v-o spun eu? din două una: ori pictezi cu grijă și nu pictezi totdeauna foarte bine, ori pui oarecare fantazie și atunci nu mai faci pictură. Fie că iese ceva greoi și sumar, spiritual și neîngrijit, sensibil și foarte ocolit, fie că iese ceva conștiincios, explicat întru totul, reprezentat conform legilor imitației, și nimeni, nici chiar cei care o practică, nu s-ar încumeta să declare că asemenea pictură e mai desăvîrșită numai pentru că-i mai scrupuloasă. Fiecare își alege o meserie potrivit cu gustul său, cu gradul său de ignoranță sau de educație, cu felul său greoi sau subtil de a fi, potrivit cu structura sa morală și fizică, potrivit cu temperamentul său, potrivit cu nervozitatea sa. Întîlnim așadar execuții limfatice, nervoase, robuste, firave, impetuoase sau ordonate, impertinente sau timide, cuminți doar, despre care se spune că-s plicticoase, exclusiv sensibile despre care se spune că-s lipsite de fond. Într-un cuvînt, cîți indivizi, atîtea stiluri și formule în desen, în culoare și-n exprimarea tuturor celorlalte prin acțiunea mîinii.

Se discută cu oarecare înfocare pentru a se afla care din acești executanți atît de diverși are dreptate. La drept vorbind, nimeni nu greșește cu adevărat, dar faptele dovedesc că nimeni n-are dreptate pe de-a întregul.

Adevărul care ne-ar pune pe toți de acord rămîne de demonstrat; el constă în a stabili: că există în pictură o parte de meșteșug ce se învață și ca atare poate și trebuie să fie învățat, o metodă elementară care de asemeni poate și trebuie să fie transmisă, — că acest meșteșug și această metodă sînt tot atît de necesare în pictură ca și în arta de-a spune bine și de-a scrie bine pentru cei care folosesc cuvîntul sau condeiul — că nu există nici un inconvenient ca aceste elemente să ne fie comune, — că a pretinde să te deosebești prin veșmînte cînd tu însuși n-ai nimic deosebit este un mijloc jalnic și van de-a dovedi cum că ești cineva. Odinioară se întîmpla exact contra-

riul, și dovadă stă unitatea desăvârșită a școlilor, unde același aer de familie caracteriza personalități atât de distincte și de înalte. Ei bine, acest aer de familie își avea obârșia într-o educație simplă, uniformă, bine înțeleasă și, precum se vede, extrem de sănătoasă. În ce consta în fond această educație din care noi n-am mai păstrat nici urmă?

Iată ce-aș vrea să se învețe în școli, dar n-am auzit niciodată rostindu-se de la nici o catedră, în nici o carte, în nici un fel de curs de estetică, sau lecții orale. Ar fi o formă de învățămînt profesional în plus, într-o epocă în care ni se oferă toate formele posibile de învățămînt profesional, cu excepția acestuia.

Să studiem neconținut împreună toate aceste frumoase modele. Priviți cu luare aminte carnațiile, capetele, mîinile, gîturile goale: observați mlădierea lor, plenitudinea lor, coloritul atât de adevărat, aproape fără culoare, structura lor compactă și atât de delicată, atât de densă și-n același timp atât de puțin încărcată. Examinați de asemenea podoabele, atlasurile, blănurile, postavurile, catifelele, mătăsurile, fetrurile, penele, săbiile, aurăriile, broderiile, covoarele, fondurile, paturile cu draperii, parchetele atât de netede, atât de solide. Vedeți cum seamănă între ele și la Terborch și la Pieter de Hooch și totuși cum se deosebesc, cum mîna acționează la fel, cum coloritul conține aceleași elemente și totuși cum aici subiectul e învăluit difuz, voalat, profund, cum demi-tenta ajunge să transforme, să întunece, să depărteze toate porțiunile acestei admirabile pînze, cum dă ea lucrurilor o taină, un anume spirit, un înțeles încă și mai sesizabil, o intimitate mai caldă și mai seducătoare, — în timp ce la Terborch lucrurile se petrec cu mai puține ascunzișuri; o lumină adevărată scaldă totul, patul e abia mascat de culoarea întunecată a draperiilor, modelajul e firesc ferm, plin, nuanțat în tonuri simple, puțin modificate, alese doar în așa fel încît factura, culoarea, evidența tonului, evidența formei, evidența faptului, totul să demonstreze într-un deplin acord că în cazul unor astfel de personaje nu trebuie să existe nici un fel de ocolișuri, nici perifraze, nici demi-tente. Și țineți seama că la Pieter de Hooch ca și la Metsu, la cel mai închis ca și la cel mai comunicativ dintre acești trei pictori faimoși veți deosebi totdeauna o parte de sentiment propriu fiecăruia și constituind secretul său, o parte de metodă și de educație însușită care le este comună și reprezintă secretul școlii.

Găsiți că ei colorează bine, deși unul colorează mai degrabă în gri, altul mai degrabă în brun sau în aur sumbru? Și considerați că acest colorit al lor n-are mai multă bogăție, deși e mai neutru, și deci mai multă vigoare deși conține mai puține violențe cromatice vizibile?

Cînd într-o colecție de tablouri vechi zăriți întîmplător un tablou de gen modern, chiar dintre cele mai bune și dintre cele mai temeinic concepute, sub toate raporturile, el pare mai mult, iertați-mi cuvîntul, un fel de *ilustrată*, adică o pictură care se căznește să fie colorată și nu-i îndeajuns, să fie pictată și se evaporează, să fie consistentă și nu izbutește întotdeauna nici prin belșugul de pastă atunci cînd aceasta-i așternută din gros, nici prin zmațul suprafețelor sale atunci cînd stratul e întîmplător subțire. Care-i explicația acestui fapt menit să stîrnească nedumerirea oamenilor instinctivi, de bun simț și de talent care pot fi izbiți de aceste diferențe? Sîntem noi mult mai puțin înzestrați? Poate. Mai puțin căutători? Dimpotrivă. Sîntem desigur mai prost educați. Presupunînd că, printr-o minune la care nimeni nu prea rîvnește și care tot nu se va împlini probabil niciodată în Franța chiar dacă am implora-o așa cum s-ar și cuveni de fapt, un Metsu, ori un Pieter de Hooch, ar reînvia printre noi, ce sămîntă ar arunca el în atelier și ce ogor darnic și mănos ar găsi aici pentru a face să răsară o mulțime de pictori buni și de lucrări frumoase! Ignoranța noastră e nemărginită așadar. S-ar spune că arta de-a picta e un secret de mult pierdut și ultimii maeștrii într-adevăr experimentați care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit. Așa se face că individualismul metodelor nu-i la drept vorbind decît efortul fiecăruia de a-și închipui ceea ce n-a învățat, că anumite abilități practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu știe încotro s-o apuce; și aproape totdeauna așa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond, niște neliniști de nelecuit. Vreți o idee despre cercetările celor ce caută și despre adevărurile pe care le scoatem la iveală după îndelungate străduințe? N-am să dau decît un singur exemplu.

Arta noastră pitorească, gen istoric, gen peisaj, natură moartă, s-a complicat de-o bucată de vreme cu o problemă foarte la modă și care merită într-adevăr să ne

preocupe, căci scopul ei este de-a restitui picturii unul dintre cele mai delicate și mai necesare mijloace de expresie. Vreau să vorbesc despre așa-numitele *valori*. Prin acest cuvînt de origine destul de nedefinită, cu un sens obscur, se înțelege cantitatea de luminozitate sau de umbră pe care o conține un ton. Exprimată prin desen sau prin gravură, nuanța e ușor de sesizat; cutare negru va dobîndi, în raport cu hîrtia ce reprezintă unitatea de luminozitate, mai multă valoare decît un gri. Exprimată prin culoare, avem de-a face cu o abstracțiune, nu mai puțin pozitivă, dar mai greu de definit. Datorită unor observații succesive nu prea profunde și printr-o operațiune analitică familiară chimiștilor, dintr-o culoare dată putem degaja acel element de luminozitate sau de obscuritate ce se combină cu principiul său colorant, ajungînd să considerăm astfel pe cale științifică un ton sub dublul aspect al culorii și al valorii sale, în așa fel încît într-un violet, bunăoară nu observăm doar cantitatea de roșu și de albastru care poate să-i multiplice nuanțele la infinit, ci trebuie să ținem seama în același timp de cantitatea de lumină sau de pigment cromatic ce-l apropie fie de unitatea sa luminoasă, fie de unitatea sa întunecată.

Importanța acestei analize e următoarea: o culoare nu există în sine, ea fiind după cum se știe modificată de influența culorii învecinate. Cu atît mai mult, ea nu are nici o însușire și nici o frumusețe în sine. Calitatea ei provine din mediul înconjurător, ceea ce numim de asemeni complementarele sale. Astfel, prin contraste și apropieri avantajoase putem să-i dăm accepțiuni foarte diverse. A colora bine, și asta am s-o spun mai amănunțit altundeva, înseamnă fie să cunoști, fie să simți instinctiv necesitatea acestor apropieri; dar a colora bine înseamnă de asemeni și mai ales să știi apropiia cu iscusință valorile tonurilor. Eliminînd dintr-un Veronese, dintr-un Tițian, dintr-un Rubens acest raport exact al valorilor din coloritul lor, nu v-ar mai rămîne decît niște pete neacordate, lipsite de vigoare, de delicateță, de originalitate. În măsura în care principiul colorat al unui ton descrește, elementul valoare predomină. Dacă se întîmpla, ca în demi-tente, unde orice culoare pălește, ca în tablourile de clareobscur excesiv, unde orice nuanță piere, ca la Rembrandt de pildă, unde cîteodată totul e monocrom, dacă se întîmplă, zic, ca elementul colorit să dispară aproape cu desăvîrșire, rămîne pe paletă un principiu neutru, subtil și totuși real, valoarea ca să zic așa abstractă

a lucrurilor dispărute, și tocmai cu acest principiu negativ, incolor, de-o infinită gingășie, se fac uneori tablourile cele mai deosebite.

Am fost nevoit să spun aceste lucruri care sună cumplit în franțuzește și-a căror expunere nu-i îngăduită decât într-un atelier bine zăvorât, căci altminteri n-aș fi înțeles. Să nu vă închipuiți așadar că această lege pe care vrem s-o punem azi în practică e o descoperire de-a noastră; am regăsit-o cercetînd unele piese foarte uitate în arhivele artei de-a picta. Puțini pictori în Franța și-au dat bine seama de acest lucru. Au existat școli întregi care nici nu-l bănuiau, s-au lipsit de el și, după cum se vede acum, prea bine nu le-a prins. Dacă aș scrie istoria artei franceze din secolul nouăsprezece, v-aș spune cum rînd pe rînd această lege a fost respectată apoi dată uitării, care anume pictor a folosit-o, care a ignorat-o, și veți recunoaște cu ușurință că rău au făcut ignorînd-o.

Un eminent pictor, prea admirat pentru tehnica sa, care va dăinui, dacă va dăinui, prin fondul sentimentului său, prin elanurile sale foarte originale, printr-un instinct rar al pitorescului, mai ales prin tenacitatea eforturilor sale, Decamps, nu s-a preocupat niciodată să știe că pe-o paletă există niște valori; e o infirmitate pe care oamenii cît de cît avizați încep s-o observe și care produce multă suferință spiritelor delicate. V-aș spune de asemenea căruia observator perspicace îi datorează peisagiștii contemporani cele mai bune lecții; cum, datorită unui har fermecător, Corot, acest spirit sincer, simplificator prin definiție, a avut în toate privințele sentimentul firesc al valorilor, le-a studiat ca nimeni altul, a stabilit regulile lor, le-a formulat în operele sale și le-a demonstrat din zi în zi mai fericit.

Aceasta-i prima grijă de-acum înainte a tuturor care caută, începînd cu cei care caută în tăcere pînă la cei care caută făcînd multă zarvă și sub tot soiul de denumiri bizare. Doctrina ce s-a numit *realistă* n-are alt temei mai serios decît o observație mai sănătoasă a legilor coloritului. Oricum trebuie să ne închinăm evidențelor și să recunoaștem că aceste tendințe au partea lor bună, și că, dacă realiștii ar ști mai multe și ar picta mai bine, există unii printre ei care ar picta foarte bine. Ochiul lor observă în genere foarte exact, senzațiile lor sînt deosebit de fine, dar lucru ciudat; celelalte elemente ale meșteșugului lor nu mai sînt de loc așa. Sînt înzestrați cu una dintre cele mai prețioase facultăți, le lipsește ceea ce ar trebui să fie lucrul cel mai obișnuit și așa se face că toate cali-

tățile lor, care-s mari, își pierd valoarea pentru că nu-s folosite cum ar trebui, că par revoluționari deoarece nu admit decît jumătate din adevărurile necesare, și că trebuie foarte puțin și totodată mult pentru ca să aibă perfectă dreptate.

Toate acestea erau un *a b c* al artei olandeze, și-ar trebui să fie un *a b c* al artei noastre. Nu știu care era din punct de vedere doctrinal părerea lui Pieter de Hooch, a lui Terborch și a lui Metsu despre *valori*, nici cum le denu-meau, nici măcar dacă aveau un cuvînt anume prin care să exprime ceea ce trebuie să fie nuanțat, relativ, catifelat, suav în culorile lor, subtil în raporturile dintre ele. Poate că ansamblul coloritului presupunea ca toate aceste calități să fie laolaltă, ori pozitive, ori impalpabile. Fapt este că viața operelor lor și frumusețea artei lor atîrnă tocmai de folosirea savantă a acestui principiu.

Deosebirea ce-i desparte de tentativele moderne este următoarea: pe vremea lor, clarobscurul era ținut la loc de cinste și avea o semnificație importantă numai pentru că părea să fie elementul vital al oricărei arte bine concepute. Fără acest artificiu, în care imaginația joacă un rol hotărîtor, nu mai exista, ca să spunem așa, ficțiune în reproducerea lucrurilor, și ca atare, omul lipsea din opera sa, ori cel puțin nu mai participa la ea în acea clipă a executării cînd trebuie să intervină mai ales sensibilitatea. Gingășiile unui Metsu, misterul unui Pieter de Hooch țin, v-am spus-o, de faptul că în jurul obiectelor există mult aer, multă umbră în jurul luminilor, multe surdine în culorile ce se pierd în depărtare, multe transpuneri de tonuri, multe transformări pur imaginare în aspectul lucrurilor, într-un cuvînt, cea mai minunată întrebuițare ce s-a dat vreodată clarobscurului, altfel spus, cea mai judicioasă aplicare a legii valorilor.

Astăzi se întîmplă contrariul. Orice valoare ceva mai rară, orice culoare fin observată, par să urmărească abolirea clarobscurului și să suprimе aerul. Ceea ce era folosit ca să lege, folosește ca să descoase. Orice pictură numită originală este un placaj, un mozaic. Abuzul de rotunjimi inutile a produs excesul de suprafețe plate, de corpuri fără consistență. Modelajul a dispărut chiar în ziua cînd mijloacele de a-l exprima păreau mai bune și trebuiau să-l facă mai savant; astfel încît ceea ce a fost un progres la olandezi e pentru noi un pas îndărăt, și după ce am ieșit din arta arhaică, ne întoarcem la ea sub pretextul unor noi inovații.

Ce putem spune în această situație? Cine va demonstra vreodată greșeala în care cădem? Cine va da niște lecții clare și convingătoare? Ar exista un expedient mai sigur: crearea unei opere frumoase care să conțină toată arta veche și spiritul modern, care să reprezinte secolul nouăsprezecc și Franța, să semene aidoma cu un Metsu, și să nu lase totuși să se vadă că ne-am amintit de acest pictor.

VII. RUISDAEL

Dintre toți pictorii olandezi, Ruisdael este cel care seamănă cu țara sa în chipul cel mai nobil cu putință. Regăsim într-însul amploarea ei, tristețea, placiditatea nițel posomorâtă, farmecul monoton și liniștit. Cu linii ce se pierd în depărtări, cu o paletă severă, în două trăsături ample și de o mare precizie fizionomică — orizonturi cenușii, care n-au limite, ceruri cenușii, al căror infinit se poate măsura — el ne va fi lăsat un portret al Olandei, n-aș spune familiar, dar intim, seducător, de-o admirabilă fidelitate și care nu va îmbătrâni niciodată. Dar Ruisdael are și alte calități care fac din el, sînt convins, cea mai nobilă figură a școlii după Rembrandt; și asta nu-i puțin cînd e vorba de un pictor care n-a făcut decît peisaje așa-zis neînsuflețite și nici o singură făptură vie, cel puțin fără ajutorul cuiva.

Țineți seama și de faptul că, luat cu de-amănuntul, Ruisdael ar fi poate inferior multora dintre compatrioții săi. În primul rînd pentru că nu-i îndemînatec într-un moment și într-un gen în care iscusința era moneda curentă a talentului, deși poate că echilibrul și forța obișnuită a gîndirii sale se datorează tocmai acestei lipse de îndemînare. De asemeni, nu-i ceea ce se numește un pictor abil. Pictează bine și nu afectează nici un fel de originalitate de meșteșug. Ceea ce are de spus, o spune limpede, exact, dar cu anume încetineală parcă, fără subînțelesuri, înflăcărare, sau șiretlicuri. Desenul său n-are totdeauna caracterul incisiv, ascuțit, accentul acela bizar specific anumitor tablouri de Hobbema.

N-am să uit că la Luvru, în fața *Morii de apă*, stăvilarul lui Hobbema, o operă superioară ce n-are, v-am spus-o, pereche în Olanda, mi s-a întîmplat să-mi mai răcesc

uneori entuziasmul pentru Ruisdael. Această moară este o operă atît de plină de farmec, atît de exactă, atît de sigur construită, atît de gîndită ca execuție de la un cap la altul, de un colorit atît de puternic și atît de frumos, cerul e de o calitate atît de rară, totul apare într-însa gravat cu atîta finețe înainte de a fi fost pictat, și-i atît de bine pictat peste această gravură aspră; în sfîrșit, ca să folosesc o expresie ce va fi înțeleasă în ateliere, se încadrează atît de savuros în rama ei și *stă atît de bine în aur*, încît uneori, zărind la numai doi pași micul *Tufiș* al lui Ruisdael și găsindu-l gălbicios, pufos, cam prea rutinat ca execuție, am fost gata să înclin în favoarea lui Hobbema și să comit astfel o greșeală în care firește n-aș fi stăruit prea multă vreme, dar care totuși ar fi fost de neiertat, chiar de n-ar fi durat decît o clipă.

Ruisdael n-a știut niciodată să așeze o figură în tablourile sale, și, în această privință aptitudinile lui Adriaen Van de Velde ar fi cu mult mai variate, și nici vreun animal, și în această privință Paulus Potter ar avea asupra lui mari avantaje, de îndată ce Paulus Potter izbutește să fie desăvîrșit. El nu are atmosfera blondă a lui Albert Cuyp, nici îndemînarea de a plasa în această baie de lumină și de aur corăbii, orașe, cai și călăreți, totul desenat, așa cum știm, ori de cîte ori Cuyp e excelent din toate punctele de vedere. Modelajul său, deși e cît se poate de savant, cînd e vorba de vegetații sau de suprafețe aeriene, nu prezintă imensele dificultăți ale modelajului omenesc din tablourile lui Terborch sau Metsu. Oricît de încercată, perspicacitatea ochiului său este mai mică decît a acestora, date fiind subiectele tratate. Oricît preț am pune pe o apă ce mișcă, pe un nour ce zboară, pe un copac stufos zbuciumîndu-se în vînt, pe o cascadă ce-și rostogolește apele printre stînci, toate acestea dacă ne gîndim la complicația operațiunilor, la sumedenia problemelor, la subtilitatea lor, nu egalează, în ceea ce privește rigoarea soluțiilor, *Interiorul galant* (*Soldatul și tînăra femeie*, anterior citat — n. trad.) al lui Terborch. *Vizita* lui Metsu, *Interiorul olandez*, al lui Pieter de Hooch, *Școala* și *Familia* lui Ostade de la Luvru, sau minunatul Metsu de la Muzeul Van-der-Hoop, din Amsterdam (Darul vînătorului — n. trad.) Ruisdael nu se arată de loc fantezist și, în această privință așijderi, maeștrii spirituali ai Olandei îl fac să pară cam morocănos.

Examinat în deprinderile sale obișnuite, el este simplu, serios și robust, foarte calm și grav, îndeobște destul de statornic, în așa măsură încît calitățile sale sfîrșesc

prin a nu mai surprinde într-atît sînt de susținute; și în fața acestei măști mai mult încruntate, în fața acestor tablouri aproape la fel de meritorii, ești copleșit uneori de frumusețea operei, rareori uimit. Anumite marine de Cuyp, de pildă *Clarul de lună*, de la Muzeul Six, sînt lucrări de inspirație spontană, absolut neprevăzute care te fac să regreti că nu întâlnești și la Ruisdael asemenea izbucniri. În sfîrșit culoarea sa e monotonă, puternică, armonioasă și nu prea bogată. Ea nu variază decît între verde și brun, avînd drept bază un fond de bitum. N-are prea multă strălucire, nu-i totdeauna plăcută la vedere și nici de o calitate prea savuroasă în esența ei inițială. Un pictor rafinat de interioare i-ar putea lesne reproșa puținătatea mijloacelor, socotind paleta sa mult prea sumară.

Cu toate acestea și-n ciuda lor, Ruisdael e unic: de aceasta ne putem ușor convinge la Luvru privind *Tufișul*, *Raza de soare*, *Furtuna*, *Micul peisaj* (nr. 474)²⁸. Trec peste *Pădure*, care n-a fost niciodată prea frumoasă și pe care a stricat-o rugîndu-l pe Berghem să-i picteze cîteva personaje.

Putem spune că la expoziția retrospectivă deschisă în folosul locuitorilor din Alsacia și Lorena, Ruisdael trona dominîndu-i vădit pe toți ceilalți, deși a fost o expoziție dintre cele mai bogate în maestri olandezi și flamanzi, căci figurau acolo Van Goyen, Wijnants, Paulus Potter, Cuyp, Van de Velde, Van der Neer, Van der Meer²⁹, Hals, Teniers Bol, Salomon Ruisdael, Van der Heyden cu două lucrări admirabile. Apelez la amintirile tuturor acelor pentru care această expoziție de lucrări excelente a fost o rază de lumină, să spună ei dacă Ruisdael nu trona acolo ca un maestru, și, fapt încă și mai vrednic de stimă, ca un spirit de o mare nobleță? La Bruxelles, la Anvers, la Haga, la Amsterdam efectul este același; oriunde apare, Ruisdael are un fel anume de a se prezenta, de a se impune, de a insufla respectul, de a atrage luarea aminte, care te avertizează că ai în fața ta sufletul unui om, că acest om aparține unei seminții nobile și are întotdeauna ceva important de spus.

Asta-i singura cauză a superiorității lui Ruisdael și atîta e destul: există în pictor un om care gîndește, iar în fiecare dintre lucrările sale o concepție. Tot atît de savant în genul său ca și cel mai savant dintre compatrioții săi, tot atît de înzestrat din naștere, dar mai reflexiv și mai emoționat, el adaugă la talentele sale mai mult ca oricare altul, un echilibru ce dă unitate operei și

desăvîrșire fiecărei lucrări în parte. Puteți observa în tablourile sale un fel de plenitudine, de certitudine, de pace profundă, care-i o însușire caracteristică ființei sale, și care dovedește că armonia dintre frumoasele sale facultăți innăscute, marea sa experiență, sensibilitatea sa veșnic ascuțită, gândirea sa veșnic prezentă n-a încetat să domnească nici o singură clipă.

Ruisdael pictează așa cum gîndește, sănătos, puternic, generos. Calitatea exterioară a execuției indică destul de bine desfășurarea firească a spiritului său. Există în această pictură sobră, îngrijită, nițel trufașă, un fel de mîndrie melancolică ce se anunță de departe, iar de aproape te cucerește prin farmecul unei simplități naturale de o nobilă familiaritate și foarte specifică lui. O pînză de Ruisdael este un întreg în care simți o ordine, o cuprindere de ansamblu, o intenție dominantă, voința de a picta o dată și pentru totdeauna una din trăsături ale țării sale, poate și dorința de a fixa amintirea unei clipe din viața sa. Un fond solid, o nevoie de a construi și de a organiza, de a subordona detaliul unor ansambluri, culoarea unor efecte, interesul lucrurilor planului pe care-l ocupă ele; o cunoaștere desăvîrșită a legilor naturale și a legilor tehnice, și pe deasupra un anume dispreț pentru tot ce-i de prisos, zorzoane sau adaosuri inutile, un gust ales și o semnificație înaltă, o mîină foarte calmă și o inimă vie, cam asta-i ceea ce descoperim analizînd un tablou de Ruisdael.

Nu spun că totul pălește în preajma acestei picturi, mediocră ca strălucire, discretă în colorit, folosind procedee întotdeauna voalate; dar totul se dezorganizează, se golește și se dezliînează.

Așezați o pînză de Ruisdael alături de cele mai bune peisaje ale școlii și o să vedeți numaidecît cum la vecinii săi apar găuri, slăbiciuni, greșeli, o lipsă de desen tocmai acolo unde desenul s-ar impune, sclipiri fanteziste tocmai cînd n-ar fi cazul, ignoranțe prost ascunse, ștersături ce denotă neglijență. Alături de Ruisdael, un frumos Van de Velde³⁰ este firav, drăguț, prețios, niciodată foarte viril, nici foarte matur; un Willem Van de Velde e uscat, rece și inconsistent, aproape totdeauna bine desenat, rareori bine pictat, observat la repezeală, prea puțin meditat. Isaac Van Ostade e prea roșcat, cu ceruri prea neutre. Van Goyen e mult prea nesigur, volatil, evaporat, pufos, simți trăsătura rapidă și ușoară a unei intenții pline de finețe, eboșa e fermecătoare, lucrarea nu e izbutită, pentru că n-a fost substanțial hrănită

cu studii pregătitoare, cu răbdare și muncă. Chiar și Cuyp suferă simțitor în această vecinătate severă, el atît de robust și atît de sănătos altcum. Veșnica lui poleială are voioșii care obosesc, alături de vegetațiile întunecate și albăstrii ale marelui său rival, iar în ceea ce privește splendoarea somptuoasă a atmosferei ce pare un reflex adus din sud pentru a-și înfrumuseța tablourile sale din nord, ajungi să nu mai crezi într-însa cînd cunoști cît de cît malurile Meusei sau ale Zuider-zee-ei.

În general remarcăm în tablourile olandeze, vorbesc de tablourile în aer liber o preferință preconcepută pentru tonurile intense în dauna celor luminoase, fapt care le dă mult relief și, cum se spune în limbajul pictorilor, o autoritate specială. Cerul joacă aici rolul aerianului, al incolorului, al infinitului, al impalpabilului. Practic, el slujește la accentuarea valorilor puternice ale terenului, și ca atare la decuparea mai hotărîtă și mai contrastantă a siluetei subiectului. Fie că acest cer e în aur ca la Cuyp, în argint ca la Van de Velde sau Salomon Van Ruysdael, vătuit, cenușiu, topit în țețuri străvezii ca la Isaac Van Ostade, Van Goyen sau Wijnants — el face o gaură în tablou, păstrează rareori o valoare generală proprie și nu se desprinde aproape niciodată de aurul ramelor³¹. Apreciați vigoarea peisajului care-i extraordinară. Încercați să apreciați valoarea cerului și cerul are să vă uluiască prin extrema luminozitate a bazei sale.

Am să vă citez astfel unele tablouri a căror atmosferă o uităm și unele fonduri aeriene ce s-ar putea repicta fără ca tabloul, altminteri terminat, să piardă ceva din această pricină. Multe lucrări moderne sînt în această situație. E de remarcat chiar faptul că, în afara cîtorva excepții pe care n-am de ce să le citez în cazul că voi fi bineînțeles, școala noastră modernă pare să fi adoptat în ansamblul ei principiul că atmosfera fiind partea cea mai vidă și mai imperceptibilă a tabloului, nu există nici un neajuns ca ea să rămînă zona cea mai incoloră și mai neutră. Ruysdael a simțit lucrurile altcum și a statornicit o dată pentru totdeauna un principiu mult mai îndrăzneț și mai adevărat. El a considerat uriașa boltă care se rotunjește peste cîmpuri sau mare drept plafonul real, compact, consistent al tablourilor sale. Îl arcuiește, îl desfășoară, îl cumpănește, îi determină valoarea în raport cu accidențele luminii presărate pe orizontul pămîntean; îi nuanțează suprafețele întinse, le modelează, într-un cuvînt le execută ca și cum ar fi vorba de un fragment de prim

interes. Descoperă într-însul arabescuri care le continuă pe cele ale subiectului, îi aranjează petele, face ca lumina să pogoare din el și n-o pune acolo decît în caz de nevoie.

Acest mare ochi larg deschis spre tot ce trăiește, acest ochi deprins cu înălțimea lucrurilor cum și cu întinderea lor, circulă într-una de pe sol la zenit, nu privește nicidec un obiect fără să observe punctul corespunzător din atmosferă și străbate astfel fără să omită ceva cîmpul circular al viziunii sale. Departe de a se pierde în analize, el sintetizează și rezumă tot mereu. Ceea ce natura risipește, el concentrează într-un întreg de linii, de culori, de valori, de efecte. Toate acestea le încadrează în gînd așa cum le vrea încadrate între cele patru colțuri ale pînzei. Ochiul său are proprietatea camerelor obscure; el reduce, micșorează lumina și păstrează în lucruri proporția exactă a formelor și a coloritului lor. Un tablou de Ruisdael; oricare — cele mai frumoase sînt firește și cele mai semnificative — este o pictură întreagă, plină și puternică, în principiul ei: cenușie în partea de sus, brună sau verzuie în partea de jos, sprijinindu-se temeinic în cele patru colțuri cu caneluri sclipitoare ale cadrului, părăind întunecată de departe, umplîndu-se de lumină cînd te apropii de el frumos în sine, fără nici un gol, cu puține abateri, altfel spus o gîndire nobilă și susținută, iar ca limbaj o limbă dintr-o țesătură deosebit de trainică. Am auzit spunîndu-se că nimic nu-i mai anevoios de copiat decît un tablou de Ruisdael și cred asta, așa cum nimic nu-i mai anevoios de imitat decît felul de a spune a marilor scriitori din secolul al XVII-lea francez. Aici și dincolo avem de-a face cu aceeași întorsătură, același stil, oarecum același spirit, mai că aș spune același geniu. Nu știu de ce îmi închipui că, dacă Ruisdael n-ar fi fost olandez și protestant, el ar fi aparținut abației Port-Royal³².

Veți remarca la Haga și la Amsterdam două peisaje care sînt, unul în mare, celălalt în mic, repetarea aceluiași subiect. Să fie pînza cea mică studiul care a servit drept text celei mai mari? Oare Ruisdael desena sau picta după natură? Se inspira sau copia direct? Aici e marele său secret, ca și al celor mai mulți maeștri olandezi, în afară de Van de Velde (Willem — n. trad.) la care se vede limpede că a pictat în aer liber, a excelat în studiile directe, și care, ori ce s-ar spune în această privință, pierde în atelier multe din posibilitățile sale. Oricum, adevărul este că aceste două opere sînt fermecătoare și ar putea

demonstra tot ce-am spus pînă acum despre obișnuințele lui Ruisdael.

E vorba de o vedere luată la oarecare depărtare de Amsterdam, cu orașelul Haarlem, negricios, albăstrui, ițindu-se printre copaci și pierdut sub vasta unduire a unui cer noros, în pîclele umede ale unui orizont îngust; în față, ca unic prim plan, o spălătorie cu acoperișuri roșietice, cu niște rufe întinse chiar pe pajiște. Nimic mai naiv și mai sărăcăcios ca punct de pornire, nimic mai adevărat de asemenea. Trebuie să vezi această pînză, înaltă de 1 picior și 8 țoli ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect cînd tu însuți ești un spirit nobil, cum nu există uriciune pentru un ochi ce vede frumos, nici meschinărie pentru o senzație puternică, într-un cuvînt ce devine arta de a picta atunci cînd e practică de un spirit ales.

Vederea unui râu, de la muzeul Van-der-Hoop, este ultima expresie a acestei maniere semețe și magnifice. Acest tablou s-ar putea numi și mai bine *Moara de vînt*, și sub acest titlu n-ar mai îngădui nimănui să trateze fără riscuri un subiect care, sub mîna lui Ruisdael, și-a găsit o expresie tipică incomparabilă.

Iată și subiectul în cîteva cuvinte: un cot al Meusei probabil, iar în dreapta un teren etajat cu copaci, case și ca vîrf moara neagră, cu aripile-n vînt, urcînd înalt pe pînză; un zăgaz de țaruși în care apa fluviului unduiește molcom, o apă în tonuri surde, catifelată, admirabilă; un mic colț de orizont pierdut, foarte subtil și foarte ferm, foarte pal și foarte deslușit, pe care se înalță pînza albă a unei bărci, o pînză ce atîrnă fără pic de vînt într-însa, într-o valorație stinsă și absolut încîntătoare. Deasupra un cer imens și noros cu spărturi de azur spălăcit, cîțiva nouri cenușii ce-l iau cu asalt pînă în susul pînzei; cum s-ar spune, nicăieri nici o lumină în această tonalitate viguroasă, compusă din brunuri întunecate și sumbre culori de ardezie; un singur licăr în centrul tabloului, o rază venită de departe să ilumineze parcă într-un surîs discul unui nour. Un mare tablou pătrat, *grav*, (nu trebuie să ne temem că am abuza de acest cuvînt cînd e vorba de Ruisdael), de o sonoritate extremă în registrul inferior și notele mele adaugă: *minunat în aur*. În fond, nu vă semnalez acest lucru și nu insist decît pentru a ajunge la concluzia că, în afară de valoarea detaliilor, de frumusețea formei, de măreția expresiei, de intimitatea sentimentului, el reprezintă de asemenea o pată deosebit de impunătoare

dacă ar fi să o luăm numai ca simplu decor.

Acesta-i Ruisdael în totalitatea sa: o ținută nobilă, puțin farmec și numai întâmplător, o mare putere de seducție, o intimitate ce iese la iveală treptat, o știință desăvârșită, mijloace foarte simple. Închipuiți-l conform picturii sale, încercați să-l reprezentați în preajma tablourilor sale și veți obține, dacă nu mă înșel, imaginea dublă și foarte armonioasă a unui gânditor auster, cu sufletul pătimas, cu spiritul laconic și taciturn.

Am citit undeva, într-atît de evident e faptul că poetul iese la iveală prin cumpătarea formelor sale și în ciuda conciziei limbajului folosit, că opera lui are caracterul unui poem elegiac într-o infinitate de cînturi. E prea mult spus cînd ne gîndim cît de puțină literatură comportă o artă a cărei tehnică are o importanță atît de mare, a cărei materie are atîta greutate și valoare. Elegiac sau nu, poet fără doar și poate, dacă Ruisdael ar fi scris în loc să picteze, bănuiesc că ar fi scris mai degrabă în proză decît în versuri. Versul îngăduie prea multă fantazie și stratageme, proza obligă în schimb la prea multă sinceritate pentru ca acest spirit veridic și limpede să nu fi preferat limbajul ei. Cît privește fondul firii sale, Ruisdael era un visător, unul din acei oameni cum sînt mulți în epoca noastră, rari pe vremea cînd s-a născut el, unul din acei *plimbăreți singuratici*, care fug de orașe, bîntuie periferiile, iubesc sincer cîmpia, o simt fără emfază, o povestesc fără vorbe goale, pe care zărilor îndepărtate îi neliniștesc, întinderile netede îi farmecă, o umbră îi înduioșează, o rază de soare îi încîntă.

Nu ni-l putem închipui nici prea tînăr, nici foarte bătrîn; nu-ți dai seama că ar fi avut o adolescență, și nici nu-l simți copleșit de povara anilor. Dacă n-am ști că a murit înainte să fi împlinit cincizeci și doi de ani, ni l-am înfățișa între două vîrste, ca pe un bărbat matur sau de o maturitate precoce, foarte serios, stăpîn de timpuriu pe el însuși, cu crizele de nostalgie, regretele, reveriile unui spirit ce privește în urmă și a cărui tinerețe n-a cunoscut neliniștea chinuitoare a speranțelor. Nu vîd în el omul care să strige: *Zbucniți, doritelor furtuni*³⁴. Melancoliile sale, căci e plin de melancolii, au ceva bărbătesc și rezonabil în care nu apar nici zbuciumările copilărești ale tinereții, nici văicărelile nevricoase ale bătrîneții; ele aduc doar o nuanță mai sumbră în pictura sa, așa precum ar fi nuanțat și gîndirea unui jansenist.

Ce lovituri o fi primit din partea vieții pentru a simți față de ea atîta dispreț și amărăciune? Ce lovituri o fi

primit din partea oamenilor pentru a fi nevoit să se retragă într-o sihăstrie deplină, ocolindu-i cu desăvîrșire pînă și-n pictura sa? Nu știm nimic sau aproape nimic despre existența lui, în afară de faptul că s-a născut prin 1630, că a murit în 1681³⁵, că a fost prieten cu Berghem, că Salomon Van Ruisdael a fost fratele său mai mare³⁶ și probabil primul sfătuitor. Cît privește călătoriile sale, le presupunem doar și ne îndoim de ele; cascadele, locurile muntoase, împădurite, cu colnice stîncose, ne-ar putea lăsa să credem că a studiat în Germania, în Elveția, în Norvegia, sau că a folosit studiile lui Everdingen³⁷ și s-a inspirat din ele. Imensa lui trudă nu l-a îmbogățit de loc, și calitatea de burghez din Haarlem nu l-a împiedecat, se pare, să fie foarte ignorat. Ar exista în această privință chiar dovada destul de întristătoare dacă-i adevărat că, mai mult din milă pentru mizeria sa, decît din considerație pentru geniul său, pe care nimeni nu-l prea bănuia, a trebuit să fie internat la spitalul din Haarlem, orașul său de baștină, unde a și murit³⁸. Dar cum o fi trăit pînă să ajungă aici? O fi avut oare parte și de bucurii, de vreme ce amărăciunile nu l-au cruțat? Oare soarta i-a dat prilejul să iubească și altceva decît niște nouri, și din care pricină a suferit mai mult, dacă a suferit într-adevăr, de chinul picturii sau al vieții? Toate aceste întrebări rămîn fără răspuns, deși posteritatea încearcă să le dezlege.

V-ați gîndit vreodată să vă puneți atîtea întrebări cu privire la Berghem, Karel Dujardin, Wouwerman, Goyen, Terborch, Metsu, Pieter de Hooch chiar? Toți acești pictori străluciți sau fermecători au pictat și se pare că atîta-i destul. Ruisdael a pictat, dar a și trăit și iată de ce ar fi foarte important să știm cum anume. Nu cunosc decît trei sau patru oameni din școala olandeză a căror persoană să intereseze atît de mult: Rembrandt, Ruisdael, Paulus Potter, poate Cuyp, și însăși acest fapt e un argument în plus pentru categorisirea lor.

VIII. CUYP

Aici Albert Cuyp n-a fost prea gustat pe vremea lui, ceea ce nu l-a împiedicat să picteze cum îl tăia capul, să-și dea silința ori să se lase fără grijă pe tînjeală, urmînd în cariera sa independentă numai inspirația momentului. De altfel, această dizgrație, destul de firească dacă ne gîndim la gustul pentru *finisajul* extrem ce domnea pe atunci, o împărțea cu Ruisdael, a împărțit-o chiar și cu Rembrandt, cînd brusc, prin 1650, Rembrandt a încetat să mai fie înțeles. Se afla, precum se vede, într-o bună tovărășie. De atunci încoace, a fost răzbunat din plin, întîi de englezi, mai tîrziu de întreaga Europă. Oricum Cuyp e un foarte bun pictor.

În primul rînd are meritul de a fi universal. Opera lui este un repertoriu atît de complet al vieții olandeze, mai cu seamă în mediul cîmpenesc, încît cuprinderea și varietatea ei ar fi de ajuns pentru a-i conferi un interes considerabil. Peisaje marine, cai, cirezi de vite, personaje de orice condiție, de la oamenii bogați și avînd mult timp liber pînă la păstori, figuri mici sau mari, portrete și tablouri de orătării, curiozitățile și aptitudinile talentului său sînt atît de cuprinzătoare încît el poate trece drept unul din pictorii care au contribuit mai mult decît oricare altul, pentru a lărgi cadrul observațiilor locale în care se desfășura arta țării sale. Născut printre primii, în 1605³⁹ el trebuie să fi fost oricum, prin vîrstă, prin diversitatea căutărilor, prin vigoarea și independența comportării sale, unul dintre cei mai activi promotori ai școlii.

Un pictor care se înrudește pe de-o parte cu Hondecoeter, pe de alta cu Ferdinand Bol, și fără să-l imite pe Rembrandt, care pictează animale cu aceeași ușurință ca Van

de Velde, ceruri mai bine decît Both, cai, și niște cai mari încă, mai riguros decît îi pictau pe ai lor în mic, Wouwerman sau Berghem — care simte cu pasiune marea, fluviile și țărmurile lor, care pictează orașe, corăbii ancorate și vaste scene maritime cu o amploare și o autoritate pe care Willem Van de Velde n-o stăpînea — un pictor înzestrat pe deasupra cu un fel al său de a simți, o culoare limpede și deosebit de frumoasă, o mînă puternică, ușoară, gustul materiei bogate, succulente, îmbelșugate, un om care se desfășoară, crește, se înnoiește și prinde puteri o dată cu vîrsta — un astfel de personaj este un om plin de resurse. Dacă ne mai gîndim că a trăit pînă în 1691, că a supraviețuit astfel celor mai mulți dintre cei pe care-i văzuse născîndu-se, și că în timpul acestei îndelungate cariere de optzeci și șase de ani, exceptînd o anume asemănare moștenită de la tatăl său⁴⁰ și foarte accentuată în lucrările sale, iar mai tîrziu un reflex de cer italianesc ce-i vine probabil de la Both și prietenii săi călători, el rămîne totuși de sine stătător, fără vreun aliaj străin, fără vreun amestec precum și fără vreo slăbiciune, trebuie să recunoaștem că era o minte foarte ascuțită.

Dacă Luvrul nostru oferă o idee destul de completă cu privire la formele diverse ale talentului său, la maniera și la culoarea sa, el nu ne oferă totuși întreaga lui măsură și nu marchează gradul de perfecțiune pe care-l poate atinge și pe care l-a atins uneori.

Marele peisaj aflat acolo⁴¹ este o lucrare frumoasă, mai valoroasă în ansamblu decît în detalii. Ar fi greu să mergi mai departe în arta de a picta lumina, de a reda senzațiile plăcute și odihnitoare cu care te înfășoară și te pătrunde o atmosferă caldă. E un tablou, nici vorbă. E adevărat, dar fără excese. E observat fără să fie copiat. Aerul ce-l scaldă, căldura chihlimbarie ce-l îmbibă, poleiala aceea care-i doar un vâl, culorile care nu-s decît un rezultat al luminii ce le inundă, al aerului care circulă jur împrejur și al sentimentului pictorului care le transformă, valorile atît de gingașe într-un ansamblu atît de viguros, toate acestea se datorează deopotrivă și naturii și unei concepții; ar fi o capodoperă, dacă nu s-ar fi strecurat într-însul unele insuficiențe ce par isprava unui tinerel sau a unui desenator distrat.

Plecarea la plimbare și *Plimbarea*, două pagini ecvestre atît de frumoase ca format, atît de nobile ca ținută, vădesc de asemeni cu prisosință cele mai subtile calități ale sale: totul se scaldă în soare și-i muiat în unduirile

aurite ce reprezintă, cum s-ar spune, culoarea obișnuită a spiritului său.

Totuși, el a pictat lucruri mai bune și-i datorăm câteva mai puțin obișnuite. Nu mă refer la acele mici tablouri mult prea lăudate care s-au perindat în diferite epoci prin retrospectivile noastre franțuzești. Fără să ieșim din Franța, cu ocazia vânzărilor unor colecții particulare, am putut vedea câteva opere de Cuyp, nu mai gingașe, dar mai viguroase și mai profunde. Un Cuyp într-adevăr frumos este o pictură subtilă și totodată succulentă, gingașă și robustă, aeriană și masivă. Ceea ce ține de impalpabil, și anume fondurile, trecerile, nuanțele, efectul aerului asupra distanțelor și acela al luminei de amiază asupra coloritului, corespunde laturilor mai superficiale ale spiritului său, iar pentru a le reprezenta, paleta lui se volatilizează și meșteșugul se mlădiază. Când e vorba de obiecte dintr-o substanță mai solidă, în conture mai precise, în culori mai evidente și mai consistente, el nu se teme să le amplifice planurile, să le umple forma, să stăruie asupra laturilor robuste și să fie nițel greoi, în dorința de a evita orice slăbiciune de desen, de ton, precum și de factură. În asemenea cazuri, renunță la rafinamente, și, ca toți bunii maeștri care stau la originea marilor școli, puțin îi pasă că n-are farmec, atunci când farmecul nu-i o caracteristică esențială a obiectului reprezentat.

Iată de ce cavalcadele de la Luvru nu-s, după părerea mea, ultimul cuvânt al frumoasei sale maniere sobre, cam împăstată, succulentă, absolut bărbătească. Ele păcătuiesc prin oarecare exces de poleială aurie, au mult soare și tot ce rezultă dintr-asta, pete roșii, pete lucioase, reflexe, umbre purtate; mai adăugați și un fel de amestec de plein-air și de lumină de atelier, de adevăr textual și de combinații proprii, în sfârșit ceva destul de nefiresc în costume și niște eleganțe cam suspecte, fapt pentru care, în ciuda unor excepționale calități, aceste două tablouri te lasă cam neîncrezător.

Muzeul din Haga posedă un *Portret al seniorului de Roovere*, conducând pescuitul de somoni în împrejurimile Door-drechtului, ce reproduce cu și mai puțină strălucire, mai vădit încă în ceea ce privește defectele, ideea preconcepută din cele două pânze celebre despre care vorbesc. Personajul ne este familiar. Are o haină de un roșu aprins, brodată cu aur, tivită cu blană, o tocă împodobită cu pene trandafirii și sabia încovoiată cu mînerul aurit. Călărește un uriaș murg de un brun închis, dintr-aceia

care se recunosc ușor după capul lor coroiat, pieptul cam masiv, picioarele țepene și copitele de catîr. Aceleași vâluri aurii pe cer, pe fonduri, pe ape, pe chipuri, aceleași reflexe spre străveziu, ce apar într-o lumină puternică atunci cînd aerul nu crușă de loc nici culoarea, nici conturul exterior al obiectelor. E un tablou naiv și bine echilibrat, ingenios decupat, original, personal, convins; dar tocmai pentru că-i prea adevărat, abuzul de lumină ar putea lăsa impresia unor erori de tehnică și de gust. Și-acum priviți tablourile lui Cuyp aflate la Amsterdam, la Muzeul Six, și examinați cele două pînze mari care figurează în această colecție unică.

Una înfățișează *Sosirea lui Mauriciu de Nassau la Scheveningen*⁴². Este vorba de o importantă pagină marină cu corăbii încărcate cu figuri. Nici Backhuysen, e nevoie s-o mai spun? nici Van de Velde, nici oricare altul n-ar fi fost în stare să construiască, să conceapă, să coloreze astfel un tablou reprezentînd o solemnitate de acest gen și atît de lipsită de interes. Prima corabie din stînga, cu lumina din spate, e o bucată admirabilă.

Cît despre cel de-al doilea tablou, foarte celebrul efect de lună pe mare, extrag din însemnările mele, impresia destul de succint formulată a surprizei și a desfătării spirituale pe care mi-a prilejuit-o. «Uimitor și minunat: mare, patrat, marea, o coastă rîpoasă, o barcă în dreapta; în partea de jos, barcă de pescuit cu o figură pătată cu roșu; în stînga, două corăbii cu pînze; aici un pic de vînt, noapte liniștită, senină, ape împietrite; luna plină la jumătate înălțime din tablou, nișel pe stînga, deslușit conturată într-o mare spărtură a cerului pur; totul de un adevăr și de o frumusețe incomparabile în ce privește culoarea, vigoarea, transparența, limpezimea. Un Claude Lorrain nocturn, mai grav, mai simplu, mai împlinit, mai firesc executat după o senzație exactă: un adevărat „trompe l'œil” executat cu cea mai savantă artă.» Precum se vede Cuyp reușește în orice inițiativă nouă. Dacă l-am urmărit pas cu pas, nu spun în variațiunile sale, dar în diversitatea tentativelor sale, am băga de seamă că în fiecare gen în parte el avea momente cînd i-a dominat, fie chiar numai o singură dată, pe toți acei dintre contemporanii săi care-și împărțeau în jurul său domeniul de-o cuprindere unică al artei sale. Ar fi trebuit să-l înțelegi foarte rău sau să te cunoști prea puțin pe tine însuși pentru ca să mai faci după el un *Clar de lună, O debarcare a prințului*, cu mare alai naval, ca să pictezi *Doordrechtul și împrejurimile sale*. Ceea ce a spus el o dată, spus rămîne,

căci a spus-o în maniera sa, iar maniera sa în tratarea unui anume subiect le egalează toate celelalte.

El are practica unui maestru, ochiul unui maestru. A creat. și asta-i destul în artă, o formulă fictivă și absolut personală a luminii și a efectelor sale. A avut acea forță destul de puțin obișnuită de-a imagina înainte de toate o atmosferă și de a face dintr-însa nu numai un element fugitiv, fluid și respirabil, ci legea și ca să zic așa, principiul organizator al tablourilor sale. Este semnul după care îl putem recunoaște. Și dacă nu observăm să fi influențat școala sa, cu atât mai siguri putem fi de faptul că n-a suferit influența nimănui. El este unul și de sine stătător, deși divers, este el însuși.

Totuși, căci există, după părerea mea, un *totuși*, când e vorba de acest foarte bun pictor, îi lipsește acel ceva care consacră adevărații maeștri. A practicat admirabil toate genurile, dar n-a creat un gen, și nici o artă; numele său nu întruchipează o manieră anume de-a vedea, de-a simți sau de-a picta în sensul în care am spune: iată un Rembrandt, un Paulus Potter sau un Ruisdael. În acea clasificare exactă a talentelor unde Rembrandt tronează pe un loc aparte, un Ruisdael este primul, el deține un rang foarte înalt, dar cu siguranță în rîndul al patrulea. Cuyt absent, școala olandeză ar pierde cîteva opere superbe: poate că n-ar rămîne un mare gol de umplut în invențiile artei olandeze.

IX. INFLUENȚELE OLANDEI ASUPRA PEISAJULUI FRANCEZ

Cînd studiem peisajul olandez și ne amintim de curentul corespunzător ce-a avut loc acum vreo patruzeci și cinci de ani în Franța, o întrebare se impune printre multe altele. Am dori să știm care a fost influența Olandei în această noutate, dacă ea a acționat asupra noastră, cum anume, în ce măsură și pînă-n ce moment, ce putea să te învețe, și în sfîrșit, din care pricină, deși continuînd să ne placă, a încetat să ne mai instruiască? După cîte știu, această întrebare, foarte interesantă, n-a fost nicicînd studiată cu destulă pricepere, și n-am de gînd să răspund tocmai eu.

Ea privește lucrurile prea aproape de noi, de unii contemporani, de oameni încă în viață. Se înțelege că, așa stînd lucrurile, nu m-aș simți prea la largul meu. Aș vrea numai să-i precizez termenii.

E limpede că timp de două secole n-am avut în Franța decît un singur peisagist, Claude Lorrain. Foarte francez, deși parte roman, parte poet, dar înzestrat cu acel echilibru plin de bun simț care a îngăduit să ne îndoim multă vreme că am fi o rasă de poeți, destul de bonom în fond deși solemn, acest foarte mare pictor e în genul său, cu mai multă naturaleță și mai puțină cuprindere, corespondentul lui Poussin în pictură istorică. Pictura lui este o artă ce reprezintă de minune valoarea spiritului nostru, aptitudinile ochiului nostru; ea ne face cinste și ar trebui să treacă într-o zi sau alta în rîndul artelor clasice. O consultăm, o admirăm, nu ne folosim de ea, mai ales nu ne mulțumim cu ea, mai ales nu ne mai întoarcem la ea, așa cum nu ne mai întoarcem la arta *Estherei* și a *Berenicei*.

Secolul optsprezece nu s-a prea ocupat de peisaj; excep-tînd cazurile cînd așeza într-însul niște scene galante, mascarade, serbări chipurile cîmpenești sau mitologii amuzante deasupra șemineelor. Toată școala lui David l-a disprețuit pe față și nici Valenciennes, nici Bertin, nici urmașii lor din epoca noastră nu erau de loc dispuși să-l facă iubit. Ei adora cu toată convingerea opera lui Vergiliu precum și natura; de fapt, putem spune că le lipsea înțelegerea subtilă și-a uneia și-a alteia. Erau niște latiniști care scandau cu noblețe hexametri, niște pictori care vedeau lucrurile ca într-un amfiteatru, rotunjeau destul de pompos un copac și-l pictau frunză cu frunză. În fond probabil că le plăcea mai mult Delille⁴³ decît Vergiliu, făceau unele studii bune și pictau prost. Deși înzestrat cu mult mai mult umor decît el, cu fan-tezie și calități reale, bătrînul Vernet⁴⁴ de care era să uit, nu-i nici el ceea ce aș numi un peisagist deosebit de pătrunzător, și nu-l voi clasa înaintea lui Hubert Robert, ci în aceeași categorie cu acesta, printre bunii decoratori de muzee și de vestibule regești. Nu-l mai pomenesc pe Demarne, care-i pe jumătate francez și pe jumătate flamand, și pe care nici Belgia nici Franța nu se grăbesc să și-l revendice cu cine știe ce entuziasm; cred de asemeni că pot trece peste Lantara, fără să păgubesc prea mult pictura franțuzească.

A trebuit ca școala lui David să-și piardă orice credit, să nu mai avem nimic și să facem cale întoarsă ca orice națiune în momentul cînd își schimbă gustul, pentru a vedea apărînd atît în literatură cît și-n artă pasiunea sinceră pentru cele cîmpenești.

Deșteptarea începuse cu prozatorii; între 1816 și 1825 trecuse și în poezie; în sfîrșit, între 1824 și 1830, pictorii mai informați începură s-o apuce și ei pe același drum. Primul elan îl datorăm picturii englezești; și ca atare, cînd Géricault și Bonington, aclimatizată în Franța pictura lui Constable și-a lui Gainsbourough, a precum-pănit în primul rînd o influența anglo-flamandă. Culoarea lui Van Dyck din fundalurile portretelor sale, îndrăzne-lile și paleta fantască a lui Rubens ne-au ajutat să ne eliberăm de răcelile și de convențiile școlii precedente. Astfel, paleta a cîștigat mult, poezia n-a pierdut nimic, adevărul n-a fost satisfăcut decît pe jumătate.

Notăți că în aceeași epocă și drept urmare a pasiunii pentru miraculos ce răspundea modei literare a bala-delor, a legendelor, coloritului nițel ruginiu al imagina-țiilor de pe atunci, primul olandez care a șoptit ceva la

urechea pictorilor noștri a fost Rembrandt. Vizibil, sau în stare latentă. Rembrandt-ul pîclelor calde se simte acum pretutindeni în debuturile școlii moderne de la noi. Și tocmai pentru faptul că prezența lui Rubens și a lui Rembrandt ascunși în culise era oarecum simțită, cei denumiți romantici fură întâmpinați cu priviri bănuitoare în clipa cînd au intrat pe scenă.

Prin 1828, ne-a fost dat să asistăm la evenimente noi. Niște pictori foarte tineri, și printre ei se aflau și cîțiva copii, au expus într-o zi niște tablouri de dimensiuni foarte mici socotite cînd ciudate, cînd fermecătoare. N-am să numesc decît pe cei doi dintre acești eminente pictori care au murit, sau mai degrabă am să-i numesc pe toți, îngăduindu-mi și pe bună dreptate, să nu vorbesc decît despre cei care nu mă mai pot auzi. Maeștrii peisajului francez contemporan s-au prezentat cu toți odată; este vorba de domnii Flers, Cabat, Dupré, Rousseau și Corot.

Unde se formaseră? De unde veneau? Cine îi împinsese tocmai la Luvru și nu aiurea? Cine îi îndrumase pe unii în Italia, pe ceilalți în Normandia? Cum originile lor sînt foarte nesigure iar talentele lor par cu totul întîmplătoare, s-ar putea spune într-adevăr că ne aflăm în prezența unor pictori dispăruți acum două secole și a căror istorie n-a fost nicicînd prea bine cunoscută.

Oricare ar fi fost educația acestor copii ai Parisului născuți pe cheiurile Senei, formați în periferiile orașului, instruiți nu prea se știe cum, două lucruri apar în același timp cu ei: peisaje naive, cu adevărat rustice și formule olandeze. Olanda avea cui să se adreseze de astă dată; ea ne învață să vedem, să simțim și să pictăm. Surpriza fu atît de mare, încît nimeni nu examină mai îndeaproape originalitatea intimă a acestor descoperiri. Invenția păru atît de nouă din toate punctele de vedere încît păru foarte bine venită. Lumea admiră; și chiar în aceeași zi, Ruisdael pătrunse în Franța, nițel umbrît pentru moment de gloria acestor tineri. Cu aceeași ocazie, am aflat și noi că există cîmpii franțuzești, o artă a peisajului franțuzesc și muzee adăpostind vechi tablouri din care puteam învăța ceva.

Doi dintre oamenii despre care vă vorbesc au rămas aproape totdeauna credincioși primelor lor iubiri sau, atunci cînd s-au depărtat o clipă, au făcut-o numai pentru a se putea reîntoarce la ele. Corot s-a desprins de ei de la bun început. Știm drumul pe care l-a urmat. El a cultivat Italia de timpuriu și-a adus de acolo parcă

o amintire de neuitat. A fost mai liric, la fel de cîmpenesc, mai puțin agrest. A iubit pădurile și apele dar altcum. A inventat un stil; a privit lucrurile cu mai puțină exactitate, înțelegînd în schimb cu mai multă finețe ce trebuie să extragă din ele și care-i adevărata lor semnificație. De aici, mitologia cu totul personală și acel păgînism de-o ingenuitate atît de naturală care, în ciuda formei sale cam vapoaze, n-a fost altceva decît personificarea a însăși spiritului lucrurilor. Ceva mai puțin olandez nici că se poate.

Tot ce s-ar putea spune mai exact cu privire la Rousseau⁴⁵, un artist complex, foarte hulit, foarte lăudat, dar în sine foarte greu de definit cu măsură, e faptul că în frumoasa și exemplara sa carieră el reprezintă strădaniile spiritului franțuzesc dornic să creeze în Franța o nouă artă olandeză: vreau să spun o artă tot atît de desăvîrșită și totodată națională, tot atît de prețioasă și totodată mai variată, tot atît de dogmatică și totodată mai modernă.

La timpul său și prin rolul deținut în istoria școlii noastre, Rousseau e un artist intermediar și de tranziție între Olanda și pictorii care urmau să apară. Se trage din pictorii olandezi, dar se depărtează de ei. Îi admiră, dar îi uită. În trecut, le întinde o mîină, cu cealaltă provoacă și cheamă la el un întreg curent de elanuri, de bune intenții. În natură, Rousseau descoperă o sumedenie de lucruri inedite. Repertoriul senzațiilor sale e nesfîrșit. Toate anotimpurile, toate ceasurile zilei, ale serii și ale zorilor, toate stihile, de la chiciură la arșită; toate altitudinile de la țarmuri la coline, de la șesurile atlantice la Mont-Blanc; satele, pajiștile, crîngurile, codrii, pămîntul sterp și toate frunzișurile ce-l acoperă, — totul l-a ispitit, pretutindeni a zăbovit, încredințat că totul reprezintă un interes, convins că totul trebuie pictat. S-ar spune că pictorii olandezi n-au făcut decît să se învîrtă în jurul lor, atunci cînd îi comparăm cu drumul pe care l-a străbătut plin de entuziasm acest căutător de impresii noi. Toți laolaltă și-ar fi putut împlini cariera numai cu un rezumat al cartoanelor lui Rousseau. Din acest punct de vedere, el este absolut original și tocmai acesta-i și motivul pentru care aparține cu prisosință timpului său. O dată cufundat în acest studiu al relativului, al accidentalului și al adevărului, mergi pînă la capăt. Nu singur, dar în cea mai mare parte, el a contribuit la crearea unei școli pe care am putea s-o numim *școala senzațiilor*.

173 Dacă, în loc să schițez doar cîteva trăsături absolut

caracteristice, m-aş apuca să studiez ceva mai intim şcoala noastră contemporană de peisaj aş mai avea de adăugat câteva nume la cele precedente. Am constata, ca în orice şcoală, anumite contradicţii, contra-curente, tradiţii academice, care continuă să răzbească în vasta mişcare ce ne duce la adevărul natural, amintiri din Poussin, influenţe ale lui Claude, spiritul de sinteză urmîndu-şi munca îndîrjită în mijlocul unor lucrări atît de multiple de analiză şi de observaţii naive. Am remarca de asemeni unele personalităţi proeminente, deşi cam aservite, care dublează marile personalităţi fără să semene prea mult cu ele, care descoperă pe de lături fără să aibă aerul că descoperă într-adevăr. În sfîrşit aş cita câteva nume ce ne fac o deosebită cinste, şi nu l-aş putea uita pe pictorul iscusit, scilpitor, multiform, care s-a interesat de-o sumedenie de lucruri, fantezie, mitologie, peisaj, care a iubit cîmpul şi pictura veche, pe Rembrandt, pe Watteau, mult pe Correggio, pătimaş codrii de la Fontainebleau, şi, poate mai presus de orice, combinaţiile unei palete niţel himerice; — acela dintre toţi pictorii contemporani, şi asta-i o altă calitate, care l-a ghicit primul pe Rousseau, l-a înţeles, l-a explicat, l-a proclamat maestru, şi maestru al său, a pus în slujba acestei originalităţi inflexibile talentul său mai mlădios, originalitatea sa mai bine înţeleasă, influenţa sa acceptată, toată faima de care se bucura⁴⁶.

Ceea ce doresc să arăt, şi atîta-i destul aici, e faptul că impulsul dat de şcoala olandeză şi de Ruisdael, impulsul direct s-a oprit brusc sau a derivat încă din prima zi, şi că mai ales doi sînt cei care au contribuit la substituirea studiului exclusiv al naturii studiului maeştrilor din nord: Corot, care n-are nici o legătură cu ei; Rousseau, cu o iubire mai adîncă pentru operele lor, o amintire mai exactă a metodelor lor, dar stăpînit de o dorinţă imperioasă de-a vedea mai mult, de-a vedea altfel, şi de-a exprima tot ceea ce lor le scăpase. Ca urmare, s-au produs două fapte consecvente şi paralele: studii mai subtile, dacă nu şi mai bine făcute; procedee mai complicate, dacă nu şi mai savante.

Ceea ce Jean Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Sénancour, primii noştri maeştri peisagişti în literatură, observau dintr-o privire de ansamblu, exprimau în formule sumare, avea să rămînă doar un rezumat foarte incomplet şi-o trecere în revistă foarte limitată din ziua cînd literatura a devenit pur descriptivă. Aşijderi nevoile picturii, călătoare, analitică,

imitativă, urmau să se simtă strîmtorate în stilul și în metodele străine. Ochiul a devenit mai iscoditor și mai prețios; sensibilitatea, fără să se ascută, a devenit mai nervoasă, desenul a început să urmărească mai mult amănuntele, observațiile s-au multiplicat, natura studiată mai îndeaproape, a început să abunde în detalii, incidente, efecte, nuanțe; pictorii îi cerură să-și dezvăluie nenumăratele secrete pe care le păstrase numai pentru ea, fie pentru că nu știuseră, fie pentru că nu vruseseră s-o descoasă amănunțit în toate aceste privințe. Era nevoie de un limbaj care să exprime această multitudine de senzații noi; și Rousseau a fost cel care a inventat aproape de unul singur vocabularul folosit de noi astăzi. În schițele, în eboșele, în lucrările sale terminate, veți observa încercările, eforturile, invențiile, fericite sau ratate, excelentele neologisme sau cuvintele riscate cu care a lucrat acest profund căutător de formule la îmbogățirea limbii vechi și-a vechii gramatici a pictorilor. Dacă veți lua vreun tablou de-al său, cel mai bun, și dacă-l veți pune alături de un tablou din aceeași categorie și cu aceeași accepțiune de Ruisdael, de Hobbema sau de Wijnants, veți fi izbiți de deosebirile dintre ele, tot așa cum vi s-ar întîmpla dacă ați citi rînd pe rînd o pagină descriptivă modernă după o pagină din *Confesiuni* (J. J. Rousseau n. trad.) sau din *Obermann* (Sénancour — n. trad.); constatăm același efort, aceeași lărgire a studiilor și același rezultat în ceea ce privește operele. Termenul este mai fizionomic, observația mai rară, paleta infinit mai bogată, culoarea mai expresivă, chiar și construcția mai scrupuloasă. Totul pare mai bine simțit, mai gîndit, mai științific judecat și calculat. Un olandez ar rămîne cu gura căscată în fața atîtor scrupule și uluit în fața unor asemenea facultăți analitice. Așa stînd lucrurile, putem spune oare că operele sînt mai bune, de-o inspirație mai viguroasă? Sînt oare mai vii? Oare Rousseau, cînd reprezintă un *Cîmp acoperit de chiciură*, e mai aproape de adevăr decît Ostade sau Van de Velde cu *Patinatorii* lor? Oare Rousseau, cînd pictează un *Pescuit de păstrăvi* e mai grav, mai umed, mai umbros decît Ruisdael în apele lui amorțite sau în sumbrele sale cascade?

În diferite însemnări de călătorie, în romane, sau în poeme, de mii de ori au tot fost descrise apele unui lac ce scaldă țărmul pustiu, noaptea, cînd luna răsare, în timp ce filomela cîntă undeva departe. Nu schițase oare Sénancour acest tablou, o dată pentru totdeauna, în

cîteva rînduri grave, scurte și pătimase? În aceeași zi așadar, o nouă artă se naștea sub îndoită formă a cărții și-a tabloului, vădind aceleași tendințe, promovată de artiști înzestrați cu același spirit, avînd același public care s-o guste. Era un progres, ori dimpotrivă, contrariul progresului? În această privință posteritatea va hotărî mai bine decît am putea s-o facem noi.

Ceea ce-i sigur e faptul că în douăzeci sau douăzeci și cinci de ani, de la 1830 la 1855, școala franceză încercase mult, produsese imens și împinsese lucrurile foarte departe, deoarece pornind de la Ruisdael cu niște *mori de apă*, niște *stăvilare*, niște *crînguri*, altfel spus cu un sentiment foarte olandez, în formule cît se poate de olandeze, ea a reușit pe de-o parte să creeze un gen exclusiv franțuzesc, o dată cu Corot, iar pe de altă parte să pregătească viitorul unei arte încă și mai universale cu Rousseau. S-a oprit aci? Nu chiar.

Dragostea pentru locul de baștină n-a fost niciodată, chiar și-n Olanda, decît un sentiment excepțional și-o obișnuință destul de singulară. În toate epocile, s-au găsit oameni cărora le sfîrșiau călcîiele s-o pornească aiurea. Tradiția călătoriilor în Italia e poate singura comună tuturor școlilor, flamandă, olandeză, engleză, franceză, germană, spaniolă. Începînd cu Both Berghem, Claude și Poussin, pînă la pictorii din zilele noastre, nu-i peisagist care să nu-și fi dorit să vadă Apeninii și cîmpia romană, și nicicînd n-a existat vreo școală destul de puternică pentru a împiedeca peisajul italianesc să strecoare acolo acea floare ciudată care n-a dat întotdeauna decît hibrizi. De treizeci de ani încoace s-a mers mult mai departe. Călătoriile îndepărtate au ispitit pictorii și au schimbat multe în pictură. Motivul acestor plimbări aventuroase este în primul rînd o nevoie de dezrădăcinare proprie tuturor populațiilor prea înghesuite într-un singur loc, curiozitatea de-a descoperi și parcă un fel de obligație de-a se strămuta pentru ca să inventeze. Este de asemeni rezultatul anumitor studii științifice al căror progres se obține hoinărind în jurul lumii, cunoșcînd climate și rase de tot soiul. Ca atare s-a născut un gen pe care-l cunoașteți: o pictură cosmopolită, mai degrabă nouă decît originală, nu prea franțuzească, ce nu va reprezenta în istoria noastră, admițînd că istoria se va ocupa de ea, decît un moment de curiozitate, de incertitudine, de neliniște, și care nu-i la drept vorbind decît o schimbare de aer încercată de niște oameni destul de bolnăvicioși.

Cu toate acestea, fără a părăsi Franța, pictorii continuă să caute în peisaj o formă mai decisivă. S-ar putea întreprinde o cercetare foarte interesantă cu privire la această elaborare latentă, lentă și confuză a unei noi modalități care n-a fost de loc găsită; ba chiar e departe de-a fi găsită; și mă mir că nu există nici un critic care să fi studiat faptul mai îndeaproape, chiar în ceasul când acesta se săvârșește sub ochii noștri. Se produce astăzi printre pictori o anume declasare. Sînt mai puține categorii, aș zice bucuros caste, decît pe vremuri. Pictura istorică se învecinează cu cea de gen, care la rîndu-i se învecinează cu peisajul, ba chiar și cu natura moartă. Multe granițe au dispărut. Cîte apropiieri n-a operat pitorescul! Mai puțină înțepeneală pe de-o parte, mai multă îndrăzneală de cealaltă, pînze mai puțin întinse, nevoia de-a place și de-ați satisface o plăcere, viața la țară care destupă bine ochii, toate acestea au amestecat genurile, au transformat metodele. Ar fi cu neputință de spus ce convertiri și ce confuzii produce lumina strălucitoare a cîmpurilor de îndată ce pătrunde în atelierele cele mai austere.

Peisajul înregistrează zilnic mai mult prozeiți decît progrese. Cei care-l practică exclusiv nu sînt și cei mai iscușiți; dar există mult mai mulți pictori care-l practică. *Plein-air-ul*, lumina difuză, soarele adevărat, dobîndesc azi în pictură și-n toate picturile, o importanță ce nu le fusese nicicînd recunoscută și pe care, s-o spunem deschis, n-o merită de loc.

Toate capriciile imaginației, așa numitele mistere ale paletelor de pe vremea cînd misterul era unul din farmecele picturii sînt înlocuite cu pasiunea adevărului absolut și a reprezentării textuale. Fotografia în ceea ce privește aparențele trupului, studiul fotografic, în ceea ce privește efectele luminii, au schimbat majoritatea manierelor de-a vedea, de-a simți și de-a picta. La ora actuală, nici o pictură nu-i destul de luminoasă, destul de evidentă, destul de categorică, destul de personală⁴⁷. Se pare că astăzi reproducerea mecanică a realității este ultimul cuvînt al experienței și al științei, și că talent înseamnă a te lua la întrecere în exactitate, precizie, putere imitativă cu un instrument. Orice amestec personal al sensibilității e de prisos. Ceea ce spiritul închipuia trece drept artificiu, și orice artificiu, vreau să spun orice convenție este proscrisă dintr-o artă ce nu poate fi decît convenție. De aici, controverse în care ucenicii naturii covîrșesc prin marele lor număr. Există chiar unele denumiri disprețuitoare pentru a desemna practicile contrarii. Cei

În cauză sînt numiți *învechiții*, ceea ce înseamnă cu alte cuvinte că au un fel bătrînicios, plicticos și depășit de-a înțelege natura inventînd-o. Alegerea subiectelor, desenul, paleta, totul contribuie la această manieră impersonală de-a vedea lucrurile și de-a le trata. Iată-ne departe de vechile obișnuințe, vreau să spun de obișnuințele de acum patruzeci de ani, cînd bitumul curgea gîrlă pe paletele pictorilor romantici și trecea drept culoarea auxiliară a idealului.

Există o perioadă și-un loc anume în cursul anului cînd aceste mode noi se afișează cu mare zarvă: expozițiile noastre de primăvară. Dacă sînteți cît de cît la curent cu noutățile ce apar atunci, veți observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de-a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzația a ceea ce poate fi văzut pe stradă. Iar publicul este gata oricînd să ridice în slăvi o artă ce-i reprezintă atît de fidel veșmintele, chipul, obiceiurile, gustul, înclinațiile și spiritul. Dar pictura istorică? o să-mi spuneți dumneavoastră. Întîi și-ntîi, așa cum merg lucrurile, e chiar atît de sigur că mai există o școală de pictură istorică? Apoi, admițînd că această denumire din vechiul regim s-ar mai aplica la niște tradiții apărute cu brio, dar foarte puțin urmate, să nu vă închipuiți totuși că pictura istorică scapă de contopirea genurilor și rezistă la ispita de-a pătrunde ea însăși în curent. Unele șovăieli, cîteva scrupule firești, și-n cele din urmă intră și ea pe același făgaș. Priviți convertirile ce se produc de la un an la altul, și, fără să mai cercetați în adîncime, examinați doar culoarea tablourilor: dacă din închisă devine deschisă, dacă din neagră devine albă, dacă din profunzime urcă la suprafață, dacă din suplă devine rigidă, dacă de la materia uleioasă se va înturna spre opac, și de la clarobscur spre stampa japoneză, se cheamă că ați văzut destul ca să aflați că-i vorba aici de o mentalitate care și-a schimbat mediul și de un atelier deschis în lumina străzii. Și dacă n-aș face această analiză cu infinite precauțiuni, aș fi mai explicit și v-aș face să puneți degetul pe niște adevăruri ce nu pot fi negate.

Concluzia la care vreau să ajung este că atît în stadiul latent cît și-n stadiul de studii profesionale, peisajul a năvălit pretutindeni și că, lucru ciudat, pînă a reuși să-și găsească o formulă proprie, a răsturnat toate formulele, a descumpănit multe spirite echilibrate și a compromis cîteva talente. Nu-i mai puțin adevărat că pictorii lucrează

în folosul lui, că tentativele încercate sînt încercate spre folosul lui, și că, pentru a i se ierta răul pe care i l-a pricinit picturii, în general, ar fi de dorit să se aleagă cel puțin cu un cîștig oarecare.

În mijlocul acestor mode schimbătoare, există parcă totuși un filon de artă care continuă. Străbătînd sălile noastre de expoziție, puteți zări ici-colo tablouri ce se impun, printr-o amploare, o gravitate, o vigoare a gamei, o interpretare a efectelor și a lucrurilor în care se simte parcă paleta unui maestru. Nu găsești în ele nici figuri, și nici un fel de ornamente. Chiar și grația lipsește cu desăvîrșire; dar ideea fundamentală este puternică, culoarea profundă și surdă, materia densă și succulentă, iar uneori, sub neglijențele voite sau sub brutalitățile de meșteșug cam șocante se ascunde o mare finețe a ochiului și a mîinii. Pictorul despre care vă vorbesc, și pe care mi-ar face plăcere să-l numesc, îmbină dragostea lui autentică pentru cîmpie cu dragostea nu mai puțin vădită pentru pictura veche și de maeștrii cei mai buni. O dovedesc tablourile sale iar lucrările în acvaforte și desenele pot sta și ele mărturie. N-ar trebui să căutăm aici trăsătura de unire ce ne leagă încă de școlile din Țările de Jos? Oricum, e singurul ungher de pictură franțuzească actuală în care mai întrezărim influența lor. Nu știm care dintre pictorii olandezi precumpănește în sîrguinciosul atelier pe care vi-l semnalez. Și nu-s prea sigur că Van der Meer de Delft (Vermeer — n. trad.) nu-i în clipa de față mai ascultat decît Ruisdael. Așa s-ar spune judecînd după un oarecare dispreț pentru desen, pentru construcțiile gingașe și anevoioase, pentru grija de expresivitate pe care maestrul din Amsterdam nu l-ar fi povățuit și nici aprobat. Oricum, există aici amintirea vie și prezentă a unei arte uitată pretutindeni aiurea.

Această urmă înflăcărată și adîncă e de bun augur. Nu-i spirit avizat care să nu simtă că ea vine aproape de-a dreptul din țara în care se cunoștea pictura prin excelență, și că urmînd-o cu rîvnă, peisajul modern ar putea avea norocul să-și regăsească drumul. Nu m-ar mira ca Olanda să ne mai facă un serviciu, și după ce ne-a întors de la literatură la natură, să ne întoarcă într-o bună zi, după îndelungi ocolișuri, de la natură la pictură. Acesta-i punctul la care trebuie să revenim mai devreme sau mai tîrziu. Școala noastră știe multe și se istovește vagabondînd; fondul ei de studii este considerabil; e chiar atît de bogat încît ea se complace într-însul, se pierde, și

tot culegînd documente irosește forțe pe care le-ar folosi mai bine dacă ar produce și s-ar așterne pe treabă. Toate vin la vremea lor, și-n ziua cînd pictorii și oamenii de gust vor fi convinși că cele mai bune studii din lume nu prețuiesc cît un tablou bun, spiritul public va fi meditat încă o dată asupra comportării sale din trecut, ceea ce constituie mijlocul cel mai sigur de-a face progrese.

X. LECȚIA DE ANATOMIE

Aș fi foarte tentat să nici nu vorbesc despre *Lecția de anatomie*. E un tablou pe care ar trebui să-l găsim foarte frumos, absolut original, aproape desăvârșit, riscînd să săvîrșim altminteri o necuviință în ochii multor admiratori sinceri. Tabloul m-a lăsat absolut rece, îmi pare rău că trebuie s-o mărturisesc. Acestea fiind spuse e cazul să mă explic, sau dacă vreți, să mă justific.

Din punct de vedere istoric, *Lecția de anatomie* prezintă un interes deosebit, căci după cum se știe, ea derivă din tablouri analoge pierdute sau conservate, dovedind astfel modul în care un om hărăzit unui destin mareț își însușea tentativele înaintașilor săi. În această privință, ea este un exemplu tot atît de celebru ca multe altele în favoarea dreptului de-a lua ceea ce-i al tău, de oriunde-l găsești, atunci cînd te cheamă Shakespeare, Rotrou, Corneille, Calderon, Molière sau Rembrandt, și ți-neți seama că în această listă de inventatori pentru care lucrează trecutul, citez doar un singur pictor, dar 1-aș putea cita pe toți. Apoi datorită locului pe care-l ocupă în cronologia operei lui Rembrandt, spiritului și meritelor sale, ea arată drumul străbătut de acesta după căutările șovăitoare ce se vădesc în două pînze mult prea lăudate de la muzeul din Haga: e vorba de *Sfîntul Simion* și de un portret de *Tînăr bărbat* ce mi se pare evident al său și care-i oricum un portret de copil, executat cu oarecare sfială de un copil.

Dacă ne amintim că Rembrandt este elevul lui Pinas și al lui Lastman⁴⁸, și-am mai și zărit cît de cît una sau două din lucrările acestuia, n-ar mai trebui să ne mirăm atît de mult, cred eu, de noutățile pe care ni le arată Rembrandt la debutul său. La drept vorbind, și fără să ne

pripim, nici invențiile, nici subiectele sale, nici acea îmbinare pitorească de personaje mici și de arhitecturi uriașe, nici chiar tipologia și zdrențele izraelite ale acestor personaje, nici în sfârșit acea abureală ușor verzuie, nici lumina ușor sulfuroasă ce scaldă stelele sale nu vădesc nimic cu totul neașteptat, și ca atare foarte specific lui. Trebuie să ajungem în 1632, adică la *Lecția de anatomie*, pentru ca să observăm în sfârșit ceva care să poată trece drept revelația unei cariere originale. Și încă se cuvine să fim drepti nu numai cu Rembrandt, ci cu toți. Trebuie să ne amintim că în 1632 Ravesteyn avea între cincizeci și șaiszeci de ani, Frans Hals avea patruzeci și opt de ani⁴⁹, și că între 1627 și 1633 acest admirabil practician executase cele mai importante și de asemeni cele mai desăvârșite dintre frumoasele sale opere.

Este adevărat că și unul și altul, Hals mai cu seamă, erau ceea ce numim noi niște pictori de aparențe, vreau să spun că exteriorul lucrurilor îi izbea mai mult decât conținutul lor, că se foloseau mai bine de ochi decât de imaginație, și singura transfigurare la care supuneau natura, era aceea de-a o vedea elegant colorată și aranjată, fizionomică și adevărată, și de-a o reproduce cu paleta cea mai măiastră și cu mîna cea mai măiastră. E adevărat așijderi că misterul formei, al luminii și al tonului nu-i preocupase exclusiv, și că pictînd fără să analizeze prea mult și conform unor senzații spontane, ei pictau numai ce vedeau, nu adăugau nici multe umbre umbrei, nici multă lumină luminii, și că astfel marea invenție a lui Rembrandt în privința clarobscurului rămăsese la ei în stadiul de procedeu curent, și nu în stadiul de procedeu neobișnuit și ca să spun așa poetic. Nu-i mai puțin adevărat că, dacă îl vom situa pe Rembrandt în acest an 1632, printre profesorii care-l călăuziseră foarte temeinic și maeștrii care-i erau infinit superiori ca iscusință practică, *Lecția de anatomie* pierde fără îndoială o bună parte din valoarea ei absolută.

Adevăratul merit al lucrării este așadar acela de-a marca o etapă din cariera pictorului: ea indică un mare pas, scoate limpede la iveală ceea ce își propune el, și chiar dacă nu ne îngăduie încă să măsurăm tot ce avea să devină peste numai cîțiva ani, ne dă totuși un prim avertisment. Ea îl reprezintă pe Rembrandt în germene; ar exista unele motive pentru care am putea chiar să regretăm că a devenit deja el însuși, și-ar însemna să nu-l înțelegem precum se cuvine judecîndu-l după această primă mărturie. Cum subiectul mai fusese tratat în

aceeași accepțiune, cu o masă de disecție, un cadavru în racursiu, și lumina acționînd asupra aceluiași obiect central ce trebuia arătat, singurul merit al lui Rembrandt ar rămîne poate acela de-a fi tratat subiectul mai bine, de a-l fi simțit fără îndoială cu mai multă finețe. N-o să mă apuc să caut acum sensul metafizic al unei scene în care efectul pitoresc și sensibilitatea afectuoasă a pictorului sînt suficiente ca să explice totul; pentru că niciodată n-am înțeles bine toată filozofia ce s-a presupus că o conțin capetele sale grave și simple și personajele sale fără gesturi, pozînd, ceea ce-i o greșeală, destul de simetric pentru niște portrete.

Figura cea mai vie din tablou, cea mai reală, *cea mai încheată* cum am putea spune gîndindu-ne la limburile* pe care trebuie să le străbată succesiv o figură pentru a pătrunde în realitățile artei, cea mai asemănătoare de oameni, este aceea a doctorului Tulp. Printre celelalte, sînt cîteva cam moarte, pe care Rembrandt le-a lăsat pe drum și nu-s nici bine văzute, nici bine simțite, nici bine pictate. Două, dimpotrivă, ba chiar trei socotind și personajul accesoriu din planul secundar, vădesc cît se poate de limpede, dacă ne uităm bine la ele, acel punct de vedere depărtat, acel ceva energic și unduios, nehotărît și înflăcărat, care va exprima tot geniul lui Rembrandt. Sînt cenușii, estompate, desăvîrșit construite fără conture vizibile, modelate dinlăuntru lor, trăind din plin o viață specifică, cu totul neobișnuită, pe care singur Rembrandt o va fi fost descoperit dincolo de aspectele superficiale ale vieții reale. E mult, pentru că relativ la aceasta am putea vorbi despre arta lui Rembrandt, despre metodele sale ca despre un fapt împlinit; dar e prea puțin dacă ne gîndim la ceea ce conține o operă completă a lui Rembrandt și dacă ne gîndim la extraordinara celebritate de care se bucură acesta. Tonalitatea generală nu-i nici rece, nici caldă; e gălbuie. Tehnica e inconsistentă și cam neutră. Efectul e izbitor fără să fie viguros, și nicăieri, în stofe, în fond, în atmosfera în care-i plasată scena, nici execuția și nici tonul nu sînt prea bogate.

În ceea ce privește cadavrul, cam toată lumea e de acord că-i balonat, nu prea construit, insuficient studiat. La aceste reproșuri aș adăuga alte două și mai grave: primul

* Locul în care se aflau sufletele celor drepti din Vechiul Testament înainte de venirea lui Isus Hristos; aici, în sens figurat, metamorfoza figurii înainte de a ajunge portret. (N. trad.)

e că, exceptînd albul moale ca și cum s-ar spune măcinat al țesuturilor, nici nu seamănă a mort; n-are nici frumusețea, nici hidoșenia, nici accidentele caracteristice, nici accentele cumplite ale unui mort; a fost văzut cu un ochi indiferent, privit cu un suflet distrat. În al doilea rînd, și acest defect se leagă de primul, cadavrul nu-i altceva, și n-are rost să ne amăgim, decît un efect de lumină alburie într-un tablou negru. Și după cum voi avea prilejul să vă spun mai departe, în tot cursul vieții lui Rembrandt această preocupare cu orice preț pentru lumină, independent de obiectul luminat, voi spune chiar fără milă pentru obiectul luminat, are să-l servească de minune sau, dimpotrivă, să-l deservască, de la caz la caz. *Lecția de anatomie* este prima împrejurare memorabilă cînd ideea lui fixă l-a înșelat vădit, făcîndu-l să spună altceva decît ceea ce avea de spus. Trebuia să picteze un om, nu s-a preocupat îndeajuns de forma omenească; trebuia să picteze moartea, a uitat-o pentru a căuta pe paletă un ton alburii care să fie lumină. Vreau să cred că un geniu ca Rembrandt a fost de obicei mai atent, mai emoționat, mai nobil inspirat de bucata pe care trebuia s-o reprezinte.

Cît despre clarobscur, *Lecția de anatomie* ne oferă un prim exemplu aproape categoric. Dar cum în alte tablouri îl vom vedea magistral aplicat în diversele sale posibilități, fie ca mijloc de expresie al unei poezii intime, fie ca o nouă modalitate, voi avea ocazii mai bune pentru a vă vorbi despre acest procedeu.

Mă rezum, și pot spune, cred, că din fericire pentru gloria sa Rembrandt a dat, chiar și în acest gen, pagini hotărîtoare ce micșorează considerabil interesul acestui prim tablou. Voi adăuga că, dacă tabloul ar fi de mici dimensiuni, el ar fi apreciat drept o lucrare slabă, și că deși formatul acestei pînze îi dă un preț deosebit, el nu va reuși totuși s-o preschimbe într-o capodoperă, cum prea deseori s-a repetat.

XI. FRANS HALS LA HAARLEM

Precum v-am spus, orice pictor pornit în căutarea unor învățăminte frumoase și convingătoare, trebuie să meargă la Haarlem pentru a-și oferi acolo plăcerea de a-l vedea pe Frans Hals. Pretutindeni de altfel, în muzeele și-n cabinetele noastre din Franța, în galeriile sau în colecțiile olandeze, ideea pe care ne-o facem cu privire la acest maestru strălucit și foarte inegal este seducătoare, agreabilă, spirituală, destul de ușurată, și nu-i nici adevărată nici întemeiată. Pe cât păgubește ea omul, pe atât coboară și artistul. El uimește, el amuză. Faima sa unică, voioșia sa nesecată și excentricitățile tehnicii sale îl detașează din fondul sever al pictorilor din vremea lui, printr-un spirit și o mînă puse pe zefle-mea. Uneori uluiește; te face să crezi că-i tot atât de savant pe cât de generos înzestrat, iar verva lui irezistibilă nu-i decît grația fericită a unui talent profund; aproape imediat se compromite, se discreditează și te descurajează. *Portretul* său aflat la muzeul din Amsterdam, unde s-a zugrăvit întreg și-n mărime naturală, pozînd pe o movilă, undeva la țară, alături de soția lui, ni-l înfățișează destul de bine, așa cum ni l-am închipuit în momentele sale de impertinență, cînd își bate joc și ne cam ia peste picior.⁵⁰

Pictură și gest, tehnică și fizionomie, totul se armonizează în acest portret mult prea familiar. Hals ne rîde-n nas, soața acestui poznaș mucalit așijderi, iar pictura, în ciuda execuției dibace, nu-i mult mai serioasă.

Așa se prezintă, judecat numai după aceste laturi superficiale pictorul celebru care s-a bucurat de-o mare faimă în Olanda primei jumătăți a secolului șaptesprezece. Astăzi numele lui Hals reappare în școala noastră, într-un

moment cînd dragostea pentru firese se întoarce ea însăși printre noi cu destulă zarvă și nu mai puține excese⁵¹. Metoda lui servește ca program anumitor doctrine în virtutea cărora cea mai banală exactitate este greșit considerată drept adevăr, iar cea mai desăvîrșită nepăsare în execuție e considerată drept ultimul cuvînt al științei de-a picta și al gustului. Invocîndu-i mărturia în sprijinul unei teze pe care el însuși a dezmințit-o întotdeauna prin operele sale reușite, ne înșelăm, și asta-i o jignire la adresa lui.

Nu cumva avînd de ales dintre multele și înaltele sale calități nu vedem și nu preconizăm decît defectele? Mi-e teamă că da și-am să vă spun ce îndreptățește îngrijorarea mea. Asta ar însemna, țin să vă asigur, o nouă greșeală și o nedreptate⁵².

În marea sală a Academiei din Haarlem, care conține multe tablouri asemănătoare cu ale sale dar unde el vă silește să nu-l priviți decît pe dînsul, Frans Hals are opt pînze mari ale căror dimensiuni variază între 2 metri $\frac{1}{2}$ și peste 4 metri. Se află acolo în primul rînd *Banchetele sau Întrunirile ofițerilor din corpul de arcași ai Sfîntului Gheorghe, din corpul de arcași ai Sfîntului Adrian* — apoi și mai tîrziu tablourile cu *Regenți** sau *regentele de spital*. Personajele sînt pictate în mărime naturală și multe la număr; este foarte impunător. Tablourile aparțin tuturor etapelor din viața sa, iar seria cuprinde toată îndelungata sa carieră. Primul, din 1616, ni-l înfățișează la treizeci și doi de ani; altul, pictat în 1664 ni-l înfățișează cu numai doi ani înainte de moarte, la vîrsta foarte înaintată de optzeci de ani. Îl surprindem, cum s-ar spune la debut, îl vedem crescînd și dibuind. Înflorirea lui se săvîrșește tîrziu, către mijlocul vieții, ba chiar ceva mai încolo; se întărește și se dezvoltă în plină bătrînețe; în cele din urmă, asistăm la declinul său și rămînem uluiți văzînd cît de stăpîn pe sine era încă acest neobosit maestru cînd l-a lăsat întîi mîna, apoi viața.

Sînt puțini pictori, dacă vor fi existînd, despre care să deținem un ansamblu de informații mai fericit grupate și mai exacte. Să cuprinzi dintr-o privire cincizeci de ani din munca unui artist, să-i urmărești căutările, să-l înțelegi în reușitele sale, să-l judeci prin el însuși după lucrările cele mai bune și mai importante, e un spectacol de care avem parte rareori.

* Sensul este acela de epitrop, efor (N trad.).

Mai mult, toate pînzele lui sînt așezate la înălțimea ochilor;⁵³ le consulți fără vreun efort; ele îți destăinuie astfel toate secretele lor, presupunînd că Hals ar fi fost un pictor care umbla cu ascunzișuri, ceea ce nu era. De altfel, chiar dacă l-am vedea pictînd și tot n-am afla mai mult. Ca atare, mintea se hotărăște repede, judecata nu se lasă așteptată. De la bun început țin să atrag atenția că Hals nu era decît un practician, dar, ca practician, el se numără printre cei mai iscusiți și mai experți maeștri din cîți au existat vreodată pe undeva, chiar și-n Flandra, în ciuda lui Rubens și a lui Van Dyck, chiar și-n Spania, în ciuda lui Velasquez. Îngăduiți-mi să transcriu din însemnările mele: ele au meritul de-a fi scurte, luate pe viu, și de-a analiza lucrurile pe măsura importanței lor. Cînd e vorba de un astfel de artist, am fi ispitiți să spunem fie prea mult, fie prea puțin. Dacă ar fi vorba numai de gînditor, am termina repede; dacă ar fi vorba numai de pictor, am merge foarte departe: trebuie să ne mărginim acordîndu-i ceea ce i se cuvine.

Numărul 54, 1616.⁵⁴ — Primul său tablou mare. Hals are treizeci și doi de ani; se caută pe el însuși; înaintașii lui sînt Ravesteyn, Pieterz Grebber, Cornelisz Van Haarlem, care-l călăuzesc, dar nu-l ispitesc de loc. Maestrul său Karel Van Mander, e mai capabil oare să-l îndrumeze? Pictura are o tonalitate puternică, e viguroasă, roșcată în principiu, modelajul e sforăitor și penibil; mîinile sînt grosolane, negrurile prost observate. Cu toate acestea, lucrarea e foarte fizionomică. De notat trei capete fermecătoare.

Numărul 56, 1627, după unsprezece ani⁵⁵. — Deja el însuși, iată-l aici în toată strălucirea. Pictură gri, proaspătă, firească, armonie neagră. Eșarfe roșcate, portocalii sau albastre, gulere plisate albe. Și-a găsit registrul și și-a fixat elementele cromatice. Folosește un alb pur, colorează în tonuri luminoase cu ajutorul cîtorva glasiuri, adaugă un pic de patină. Fondurile brune și surde par să-l fi inspirat pe Pieter de Hooch și te duc cu gîndul la tatăl lui Cuyp. Fizionomiile sînt mai studiate, tipurile desăvîrșite.

Numărul 55, 1627.⁵⁶ — Din același an, încă și mai bun. Mai mult meșteșug, mîna mai dibace și mai liberă. Execuția se nuanțează, o variază mai mult. Aceeași tonalitate; alburile mai vapoase; detaliul coleretelor gîndit cu mai multă fantezie. În toate, ușurință și grația unui om stăpîn pe sine; o eșarfă într-un azuriu tandru,

care-i un Hals în toată puterea cuvîntului. Capete de-o frumusețe inegală, în ce privește execuția, toate expresive și uluitor de individualizate. Stegarul din mijloc în picioare, cu fața într-o valorație caldă și francă pe mătasa banierii, înclinînd ușor capul pe-o parte, cu pleoapele clipitoare, cu gura mică și fină subțiată într-un zîmbet, e încîntător din cap pînă-n picioare. Negrurile sînt mai opace; le eliberează de tonurile roșcate, le compune, le amalgamează mai amplu și mai sănătos. Modelajul este plat, aerul se rărește; tonurile se juxtapun fără să respecte tranzițiile. Nici vorbă de clarobscur, atmosfera încăperii este foarte luminată și-n mod egal. De aici unele goluri între tonuri care nu se leagă prin nimic, unele mlădieri atunci cînd valorile și culorile naturale se sprijină între ele mai îndeaproape, unele rigidități cînd acordul este mai depărtat. Oarecare sistem, — văd foarte bine concluzia pe care o trage școala noastră modernă din acest fapt. Are dreptate cînd gîndește că Hals rămîne excelent în ciuda acestei întîmplătoare idei preconcepute; s-ar înșela închipuindu-și că marea lui știință precum și meritele sale depind de ea. Și numărul 57, 1633⁵⁷, ar putea s-o avertizeze în această privință.

Hals are patruzeci și șapte de ani. Iată opera lui de bază, și de o frumusețe desăvîrșită în acest gen exploziv, cu o claviatură bogată nu cea mai savuroasă, dar cea mai distinsă, cea mai suculentă, cea mai substanțială, cea mai savantă. Nici o idee preconcepută aici, nici tendința nefirească de a-și plasa figurile mai degrabă în afara aerului decît în aer, și de-a face vid în jurul lor. Nimic nu-i eludat din dificultățile unei arte care, dacă e bine înțeleasă le acceptă și le rezolvă pe toate.

Poate că luate individual, capetele nu-s chiar atît de desăvîrșite ca cele din numărul precedent, de o spiritualitate mai puțin expresivă. Cu excepția unui accident a cărui vină ar putea s-o poarte atît modelele cît și pictorul, tabloul este superior ca ansamblu. Fondul este negru și ca atare valorile sînt răsturnate. Negrul catifelelor, al mătăsurilor, al satinurilor, se armonizează cu mai multă fantazie: luminile se desfășoară eliberînd culorile cu o amploare, o siguranță și-n acorduri pe care Hals nu le-a depășit niciodată. Sînt atît de frumoase, atît de precis observate în umbră ca și-n lumină, în tonurile intense ca și-n cele temperate, încît ochiul încearcă o adevărată desfătare contemplînd bogăția și simplitatea lor, examinînd alegerea, numărul, nuanțele lor infinite, admirîndu-le îmbinarea atît de desăvîrșită. Partea stîngă, scăldată-ntr-o

lumină strălucitoare, este surprinzătoare. Materia în sine e deosebit de prețioasă; paste consistente și fluide, ferme și pline, grase și subțiri, după trebuințe; factură liberă, echilibrată, mlădioasă, îndrăzneță, nicicînd nesăbuită, nicicînd neînsemnată. Fiecare lucru e tratat în raport cu interesul pe care-l prezintă, cu natura specifică și valoarea sa. În cutare detaliu, simți aplicația, altul, în schimb, pare atins doar în treacăt. Ghipurele sînt plate, dantelele ușoare, satinurile sclipitoare, mătășurile mate, catifelele mai absorbante; toate acestea fără migală, fără meschinărie. Un sentiment subit al substanței lucrurilor, un echilibru fără greș, arta de a fi precis fără explicații prea amănunțite, de a face totul pe înțeles în cîteva cuvinte, de a nu omite nimic, dar subînțelegînd ceea ce-i de prisos; tușa expeditivă, promptă și riguroasă; cuvîntul potrivit și nimic altceva decît cuvîntul potrivit, aflat de la bun început și nicicînd îngreunat cu înflorituri, nimic zgomotos și nimic inutil; tot atîta gust ca și la Van Dyck, tot atîta iscusință de meșteșug ca la Velasquez, adăugînd dificultățile însutite ale unei palete infinit mai bogate, căci în loc să se mărginească la trei tonuri, ea cuprinde întreg repertoriul tonurilor cunoscute, — iată calități aproape unice ale acestui admirabil pictor în toată strălucirea experienței și-a vervei sale. Personajul central, înveșmîntat în satinuri albastre și cu tunică galben-verzuie, este o capodoperă. Nimeni n-a pictat vreodată mai bine, nimeni nu va picta mai bine.

Cu aceste două opere capitale, numerele 55 și 57, Frans Hals se apără împotriva tuturor abuzurilor ce s-ar putea face în numele său. Desigur că are mai multă naturalețe decît oricare altul, dar să nu spuneți că-i ultra naiv. Desigur că el colorează cu plenitudine, modelează în aplat, ocolește rotunjimile vulgare; dar asta nu înseamnă cîtuși de puțin că pentru a obține modelajul său special, ar neglija reliefurile din natură: văzute din față, figurile sale au totuși spatele lor și n-arată ca niște scînduri. Sigur, de asemeni, că toate culorile lui sînt simple, pe bază rece, rupte; uleiul nici nu se simte, substanța lor este omogenă, pigmentul solid, strălucirea lor profundă provine atît dintr-o calitate inițială cît și din nuanțele lor; dar Hals nu-i nici zgîrcit și nici măcar econom cu aceste culori alese cu atîta gingășie, de-un gust atît de sobru și de sigur. Dimpotrivă, le risipește cu o dărnicie care nu prea este imitată de cei ce-l iau drept exemplu, și nu se observă îndeajuns tactul fără greș, mulțumită căruia izbutește să le multiplice fără ca ele să se anuleze

reciproc. În sfârșit, nu încapе îndoială că își îngăduie mari libertăți manuale; cu toate acestea, nu constatăm nici un moment de neglijență. Lucrează ca toată lumea, atîta doar că își arată mai bine meșteșugul. Dibăcia lui n-are pereche, o știe și el și nu-i displace cînd o observă și alții; în această privință mai ales, imitatorii săi nu-i prea seamănă.

Recunoașteți de asemeni că desenează minunat, în primul rînd un cap, apoi niște mîini, și apoi tot ce ține de trup, îl îmbracă, îi ajută gesturile, îl întărește în atitudinea sa, îi întregește fizionomia. În sfârșit, acest pictor de ansambluri admirabile e totodată și un desăvîrșit portretist, mult mai pătrunzător, mult mai viu, mult mai elegant decît Van der Helst, și nici acesta nu-i îndeobște un merit al școlii ce-și atribuie privilegiul exclusiv de a-l înțelege bine.

Aici sfîrșește la Haarlem maniera strălucitoare a acestui excelent maestru. Trec peste numărul 58 — 1639⁵⁸ executat pe cînd avea vreo cincizeci de ani, și care, printr-un hazard nefericit încheie seria destul de greoi. Cu numărul 59, ce datează din 1641, deci doi ani mai tîrziu, pătrundem într-o modalitate nouă, modalitate gravă, gama complet neagră, gri și brună, potrivită subiectului. E vorba de tabloul *Regenților spitalului Sfînta Elisabeta*. În accepțiunea lui puternică și simplă, cu capetele sale așezate în lumină, cu veșmintele sale de culoare neagră, prin calitatea carnațiilor, prin calitatea țesăturilor, prin reliefu și seriozitatea sa, prin bogăția unor tonuri deosebit de sobre, acest tablou măreț îl reprezintă pe Hals cu totul diferit, dar nu mai bine. Capetele, de o mare frumusețe, sînt cu atît mai valoroase cu cît nimic în jur nu concurează interesul capital al celorlalte detalii pline de viață. O fi acest exemplu de o rară sobrietate, această lipsă de colorit îmbinată cu știința desăvîrșită a coloristului, argumentul suprem al *neocoloriștilor* despre care vorbesc? Nu văd aici o dovadă prea evidentă; dar dacă acesta-i, cum le place să spună, prea nobilul țel al căutărilor lor, îmi închipui prin ce chinuri trebuie să treacă niște oameni atît de studioși, constatînd scrupulele profunde, desenul savant, conștiința educativă din care își trage acest tablou toată vigoarea și frumusețea!

Departe de-a aminti niște tentative cam deșarte, acest tablou magistral te face, dimpotrivă, să te gîndești la unele capodopere. Prima amintire pe care o trezește este aceea a *Sindicilor postăvari*. Scena este aceeași, tema

similară, condițiile ce trebuie îndeplinite absolut identice. O figură centrală, una dintre cele mai frumoase din cîte a pictat vreodată Hals, ar putea impune comparații izbitoare. Relațiile dintre cele două opere sar în ochi. O dată cu ele se vedește și deosebirea dintre cei doi pictori: punct de vedere contrariu, opoziție între două temperamente, de forță egală în ceea ce privește meșteșugul, superioritate a mîinii la Hals, a spiritului la Rembrandt, — rezultat contrariu. Ce lecție hotărîtoare și cîte neînțelegeri evitate dacă în sala muzeului din Amsterdam, unde figurează *Postăvarii*, am pune în locul *Archebuzierilor* (lui Van der Helst — n. trad.) *Regenții!* Ar trebui să ne ferim să credem că vom întîlni acolo toate numeroasele calități ale lui Hals, precum și toate facultățile încă și mai numeroase ale lui Rembrandt; am asista în schimb, aproape ca la un concurs pe o temă comună, la o încercare a celor doi practicieni. Imediat am vedea unde excelează și unde slăbește fiecare, și am ști din ce cauză. Am afla precis că sub meșteșugul exterior al lui Rembrandt există o sumedenie de lucruri ce trebuie încă descoperite, că dincolo de frumosul meșteșug exterior al pictorului din Haarlem nu mai este mare lucru de ghicit. Sînt foarte surprins că nimeni nu s-a folosit de acest text pentru a ne spune o dată și pentru totdeauna adevărul în privința asta.

În sfîrșit Hals este bătrîn, foarte bătrîn, are optzeci de ani. Sîntem în 1664. În același an semnează ultimele două pînze din serie, ultimele pe care a mai pus mîna: *Portretele Regenților* și *Portretele Regentelor de la azilul de bătrîni*. Subiectul coincidea cu vîrsta lui. Mîna nu-l mai ajută. Întinde culoarea pe pînză în loc să picteze; de fapt nu mai pictează ci spoiește, percepțiile ochiului sînt încă vii și exacte, culorile cu totul sumare. S-ar putea să aibă în compoziția lor inițială o calitate bărbătească și simplă ce vădește ultimul efort al unui ochi admirabil și spune ultimul cuvînt al unei educații desăvîrșite. Greu de închipuit negruri mai frumoase cum și alburii cenușii mai frumoase. Regentul din dreapta, al cărui ciorap roșu se zărește deasupra jartierei, e o bucată deosebit de valoroasă pentru un pictor; dar nu mai găsești într-însa nici desen prea consistent, nici factură. Capetele sînt un rezumat, mîinile absolut nimic dacă le căutăm formele și articulațiile. Tușa, dacă poate fi vorba de tușă, e aruncată fără o ordine anume, oarecum la întîmplare, și nu mai spune ce-ar avea de spus. El înlocuiește această lipsă totală de execuție, precum și slăbiciunile pensulei prin

ton, care dă iluzia că mai există ceva ce de fapt nu mai există.

Totul îi lipsește, precizia văzului, siguranța degetelor, asta îl înverșunează cu atît mai mult în dorința de-a însufleți lucrurile în niște abstracțiuni viguroase. Pictorul e pe trei sferturi stins, îi rămîn, nu spun, niște gînduri, n-am să mai spun o limbă, dar cîteva senzații de aur.

L-ați văzut pe Hals debutant, m-am străduit să vi-l înfățișez în plinătatea puterilor sale: iată cum sfîrșește; și dacă judecîndu-l numai după extremele carierei sale strălucite, aș fi pus să aleg între ceasul cînd talentul său începea să mijască și ceasul cu mult mai solemn cînd extraordinarul său talent îl părăsește, între tabloul din 1616 și tabloul din 1664, n-aș sta pe gînduri și bineînțeles că pe cel din urmă l-aș alege. În acest moment suprem, Hals este un om care știe totul, căci în îndeplinirea spinoaselor sale proiecte a învățat rînd pe rînd totul. Nu-i problemă practică pe care să n-o fi abordat, descurcat, rezolvat și nici exerciții primejdioase din care să nu-și fi făcut obișnuință. Rara lui experiență e atît de mare încît a supraviețuit aproape neatinsă în făptura lui dărîmată. Ea se vădește încă o dată și cu atît mai multă vigoare, cu cît marele virtuos a dispărut. Totuși, cum el nu mai reprezintă altceva decît propria-i umbră, nu credeți că e prea tîrziu să-i mai cereți îndrumări?

Așadar, greșeala tinerilor noștri colegi e doar o greșală de contratimp. Oricît de uluitoare ar fi prezența de spirit și vigoarea tinerească a acestui geniu muribund, oricît de respectabile ar fi ultimele strădanii ale bătrîneții sale, vor recunoaște și ei totuși că exemplul unui maestru de optzeci de ani nu-i cel mai bun exemplu de urmat.

XII. AMSTERDAM

Amsterdam

Un labirint de străzi înguste și de canale îmi îndreaptă pașii către *Doelen Straat*. Ziua-i pe sfârșite. Înserarea e blîndă, cenușie și voalată. Gingașe cețuri de vară scaldă capătul canalelor. Aici, mai mult decît la Rotterdam, văzduhul e îmbibat de aceea mireasmă plăcută a Olandei ce-ți amintește unde te afli și te convinge de existența turburărilor printr-o senzație neașteptată și originală. Un simplu miros spune totul: latitudinea, distanța de pol sau de ecuator, prezența huilei sau a aloelui, clima, anotimpurile, locurile, lucrurile. Oricine a călătorit cît de cît știe asta: ferice de țările al căror fum e plin de arome și unde căminele dau glas amintirii. Cît despre cele care trezesc în memoria simțurilor numai mirosuri amestecate de viața animală și de gloată, au și ele farmecele lor pe care nu spun că le uităm, dar ni le reamintim altcum. Înecat astfel în cețuri înmiresmate, văzut la această oră, străbătut prin centrul său, nu prea noroios, dar umezit de noaptea ce se lasă, cu muncitorii care trec pe străzi, cu puzderia copiilor de pe peroane, cu dughengii așezați în fața ușilor, cu căsuțele ciuruite de ferestre, cu corăbiile comerciale, cu portul în zare, cu tot luxul tănuit în cartierele sale noi, Amsterdamul este exact așa cum ni-l închipuim atunci cînd nu visăm o Veneție septentrională în care *Amstelul* ar înlocui *Giudecca*, iar *Damul* piața *San-Marco*⁵⁹, atunci cînd ne gîndim de la bun început la Van der Heyden și-l uităm pe Canaletto.

Totul e bătrînicos, burghez, apăsător, frămîntat, foșcăitor, avînd ceva evreiesc chiar și-n afara cartierelor locuite de evrei, — de un pitoresc, nu chiar atît de măreț ca al Rotterdamului văzut de pe Meusa, nu chiar atît de nobil

ca cel din Haga, pitoresc totuși, dar mai mult prin intimitatea sa decît prin aspectul exterior. Trebuie să cunoști naivitatea profundă, pasiunea filială, dragostea pentru micile cotloane caracteristică pictorilor olandezi, pentru ca să-ți explici plăcutele și savuroasele portrete ale orașului lor natal pe care ni le-au lăsat. Culorile sînt tari și mohorîte, formele simetrice, fațadele lipsite de orice arhitectură și de orice frumusețe, dar bine întreținute, par veșnic noi, copăceii de pe cheiuri sînt firavi și urîți, canalele mocirloase. Intuești un popor grăbit să-și dureze așezare pe noroaiele cucerite, a cărui singură dorință e să-și statornicească acolo mai degrabă afacerile, comerțul, industriile, truda decît bunăstarea, și căruia niciodată nu i-a dat prin cap să clădească palate, nici chiar în zilele sale de glorie.

Zece minute petrecute pe marele canal al Veneției și alte zece petrecute pe *Kalverstraat* v-ar spune tot ce ne poate învăța istoria cu privire la aceste două orașe, cu privire la geniul celor două popoare, cu privire la starea morală a celor două republici și, ca atare, cu privire la spiritul celor două școli. Destul să vezi casele ca niște felinare, ale căror geamuri ocupă atîta loc și par mai trebuincioase decît piatra, balconașele cu îngrijire și sărăcăcios înflorite și oglinzile fixate la ferestre, pentru a înțelege că, în acest climat, iarna-i lungă, soarele înșelător, lumina zgîrcită, viața sedentară și tocmai din această pricină curioasă; că ieșirile în aer liber sînt lucru rar, plăcerile gustate cu ușa zăvorîtă foarte intense, că ochiul, mintea și sufletul dobîndesc astfel acea agerime răbdătoare, iscoditoare, migăloasă, nițel încordată, cum s-ar spune clipitoare, comună tuturor gînditorilor olandezi, de la metafizicieni la pictori.

Iată-mă așadar în patria lui Spinoza și-a lui Rembrandt.⁶⁰ Dintre aceste două mari nume, care reprezintă cel mai intens efort al creierului olandez pe planul speculațiilor abstracte sau al invențiilor pur ideale, nu mă voi ocupa decît de unul, și anume de ultimul. Aici se află statuia lui Rembrandt, casa în care a locuit în anii cei mai fericiți ai vieții sale și două dintre cele mai celebre opere ale sale — mai mult decît trebuie pentru a umbri multe glorii. Unde-i statuia bardului național Justus Van den Vondel, contemporan și, pe vremea aceea, egalul său cel puțin ca importanță? Mi se spune că în Parcul Nou. O voi vedea? Cine se duce s-o vadă? Dar unde a locuit Spinoza? Ce s-a întîmplat cu casele în care a trăit o bucată de vreme Descartes, aceea unde a poposit Voltaire, cele

în care s-au stins din viață amiralul Tromp și marele Ruyter?⁶¹ Ceea ce-i Rubens la Anvers, Rembrandt e aici. Personajul nu-i chiar atît de eroic, prestigiul este identic, suveranitatea egală. Atîta doar că, în loc să strălucească de la înălțimea unor transepti de bazilică, pe altare somptuoase, în capele vòtive, pe pereții scilpitori ai cine știe cărui muzeu princiar, Rembrandt se înfățișează aici în cămăruțele prăfuite ale unei case cam burgheze. Soarta operelor sale continuă conform vieții sale. Din casa în care locuiesc, pe colțul lui *Kolveniers Burgwal*, zăresc în dreapta, pe malul canalului, fațada roșietică și afumată a muzeului *Trippenhuis*; e ca și cum prin ferestrele închise și-n paloarea acestui blînd crepuscul olandez am și început să văd scilpind ca într-un nimb nițel cabalistic faima scînteietoare a *Rondului de noapte*.

N-am de ce să ascund, această operă, cea mai faimoasă din cîte există în Olanda, una dintre cele mai celebre din lume, mă preocupă în mod deosebit în această călătorie a mea. Ea trezește în mine o mare atracție și mari îndoieli. Nu cunosc tablou despre care să se fi discutat mai mult, spunîndu-se atît lucruri înțelepte, precum și, firește, o sumedenie de prostii. Asta nu pentru că ar fi încîntat deopotrivă pe toți aceia pe care i-a pasionat; dar cu siguranță că nu există unul cel puțin printre scriitorii de artă, căruia *Rondul de noapte* să nu-i fi tulburat mai mult sau mai puțin dreapta judecată prin meritele sale și prin bizareria sa.

Începînd cu titlul,⁶² care-i o eroare, pînă la eclerajul său, care abia de curînd a fost descifrat, tuturor le-a plăcut, nu știu de ce, să amestece tot soiul de enigme în chestiuni pur tehnice care nu mi se par atît de misterioase, chiar dacă sînt ceva mai complicate decît aiurea. Nici o altă operă pictată, exceptînd *Capela Sixtină*, n-a fost analizată vreodată cu mai puțină simplitate, bonomie, precizie; au lăudat-o peste măsură, au admirat-o fără ca cineva să spună exact de ce anume, au discutat-o puțin, dar numai puțin și totdeauna cu un tremur în voce parcă. Cei mai îndrăzneți, tratînd-o ca pe un mecanism indescifrabil, i-au demontat și examinat fiecare piesă în parte, fără să explice astfel mai bine secretul forței sale precum și slăbiciunile vădite. Asupra unui singur punct au căzut cu toții de acord, cei pe care tabloul îi încîntă și cei pe care îi contrariază, și anume faptul că, desăvîrșit sau nu, *Rondul de noapte* face parte din acel grup sideral în care admirația universală a întrunit laolaltă ca într-un fel de constelație cîteva opere de artă aproape celeste! S-a

mers pînă acolo încît s-a spus că *Rondul de noapte* este una din minunile lumii: *one of the wonders of the world*, iar despre Rembrandt că-i unul din cei mai desăvîrșiți colorişti din cîți au existat vreodată; *the most, perfect colourist that ever existed*; tot atîtea exagerări sau contra-adevăruri pentru care Rembrandt nu-i vinovat, și care desigur că l-ar fi mîhnit pe acest mare spirit meditativ și sincer, căci el știa mai bine decît oricare altul că n-are nimic comun cu coloristii pur-sînge cărora le este opus și nici nimic de a face cu desăvîrșirea așa cum o înțelege lumea îndeobște.

În două cuvinte, judecat în ansamblul său, — și nici chiar un tablou excepțional n-ar izbuti să clatine armonia riguroasă a acestui geniu puternic — Rembrandt este un maestru unic în țara sa, în toate țările din vremea sa, din toate vremurile: colorist, dacă vreți, dar în felul său; desenator dacă vreți așijderi, dar ca nimeni altul, poate chiar mai mult decît atît, dar asta ar trebui dovedit; foarte imperfect, dacă ne gîndim la perfecțiune în arta de-a exprima forme frumoase și de a le picta cu mijloace simple; admirabil, dimpotrivă, prin anumite părți ascunse, independent de forma sa, de culoarea sa, în esența sa; incomparabil atunci în sensul literal că nu seamănă cu nimeni altul și scapă comparațiilor nepotrivite la care a fost supus, și deasemeni în sensul că în aspectele delicate în care excelează n-are nici un analog și, aș fi înclinat să cred, nici un rival.

O operă care să-l reprezinte așa cum era el în maturitatea deplină a carierei sale, la treizeci și patru de ani, exact cu zece ani după *Lecția de anatomie*, nu putea să nu reproducă în toată strălucirea lor cîteva din originalele sale facultăți. Înseamnă oare că le-a exprimat pe toate? Și nu există cumva în această tentativă cam forțată ceva care se împotriva întrebuințării firești a resurselor sale cele mai adînci și mai rare?

Inițiativa era nouă. Pagina era vastă, complicată. Ea conținea, fapt unic în opera sa, mișcare, gesticulații și zgomot. Subiectul nu și-l alesese el, era o temă de portrete. Douăzeci și trei de persoane cunoscute așteptau să le picteze cît mai la vedere în îndeplinirea unei acțiuni oarecare și exercitîndu-și atribuțiile de milițieni. Era o temă prea banală pentru ca să n-o înflorească un pic, și-n același timp prea precisă pentru ca să poată inventa mare lucru; trebuia vrînd nevrînd să accepte niște tipuri, să picteze niște fizionomii. I se cerea în primul rînd să facă ceva asemănător, și, deși mare portretist după

cum se spune și cum este de altfel în anumite privințe, exactitatea formală a trăsăturilor nu-i domeniul în care excelează. Nimic din această compoziție pompoasă nu se potrivea întocmai ochiului său de vizionar, sufletului său năzuind mai degrabă dincolo de real; nimic, dacă nu fantezia pe care înțelegea s-o pună aici și pe care cel mai mic exces putea s-o preschimbe în fantasmagorie. Oare va reuși să facă și el cu aceeași ușurință, cu același succes ceea ce Ravesteyn, Van der Helst, Frans Hals făceau atît de slobod sau atît de bine, tocmai el, opusul întru toate al acestor desăvîrșiți fizionomiști și admirabili practicieni spontani?

Efortul era mare. Și Rembrandt nu se număra printre cei pe care încordarea îi întărește și-i echilibrează. Locuia într-un soi de cameră obscură în care lumina adevărată a lucrurilor se preschimba în contraste ciudate, și trăia în mijlocul unor reverii bizare, unde tovărășia acestor oameni înarmați avea să producă oarecare tulburare. Și iată-l silit, în tot timpul execuției acestor douăzeci și trei de portrete, să se ocupe mult de ceilalți, puțin de el însuși, nici al celorlalți pe de-a-ntregul, nici al său pe de-a-ntregul, chinuit de un demon care nu-l slăbea de loc, acaparât de niște oameni care-i pozau și nu înțelegeau să fie tratați ca niște ficțiuni. Pentru cel care cunoștea deprinderile tenebroase și fantastice ale unui astfel de spirit, nu acesta era mijlocul potrivit pentru a-l da în vileag pe acel Rembrandt inspirat din momentele sale bune. Oriunde Rembrandt uită de sine, vreau să spun în compozițiile sale, ori de cîte ori nu se pune în tablou pe el însuși și pe de-a-ntregul, opera e incompletă și, admitînd că ar fi extraordinară, putem afirma *a priori* că-i defectuoasă. Această natură complicată are două fețe foarte deosebite, una interioară, cealaltă exterioară, care-i rareori cea mai frumoasă.

Erorile pe care sîntem ispitiți să le săvîrșim judecîndu-l țin de faptul că deseori ne înșelăm crezînd că privim fața, cînd de fapt privim dosul.

Este așadar *Rondul de noapte*, putea fi ultimul cuvînt al lui Rembrandt? Sau e numai expresia cea mai desăvîrșită a manierei sale? Nu cumva e cazul să vedem aici niște obstacole proprii subiectului, niște dificultăți de punere în scenă, niște circumstanțe noi pentru dînsul și care, de atunci încolo, nu s-au mai repetat niciodată în cariera sa? Iată problema ce-ar trebui examinată. Poate că așa am izbuti să ne lămurim cît de cît. Nu cred că Rembrandt ar pierde ceva. Ar fi doar o legendă mai puțin în istoria

operei sale, o prejudecată mai puțin în opiniile curente, o superstiție mai puțin în critică.

În ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decît un idolatru. Sceptic da, însă credul; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înăscută e aceea de a se supune. Își schimbă stăpîinii, își schimbă idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănțuit și se înlănțuie singur. Se îndoiește, neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinței; și de îndată ce admiră, obții de la el cea mai deplină renunțare la facultățile de examen independent pe care le apără cu atîta strășnicie. Există oare o singură convingere politică, religioasă, filozofică, pe care s-o fi respectat? Și remarcați că în același timp, prin ocolișuri subtile în care am descoperi dedesubtul revoltelor nevoia vagă de-a adora și sentimentul orgolios al măreției sale, el își creează lăaturalnic, în lumea artei, un alt ideal și alte rituri, nebănuind ce contradicții riscă atunci cînd neagă adevărul pentru a îngenunchea în fața frumosului. S-ar spune că nu vede prea bine identitatea desăvîrșită a unuia și-a celuilalt. Ceea ce ține de artă îi apare ca un domeniu al său unde rațiunea nu se teme de surprize, unde își poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblețe, se leagă de ele și nu mai admite să i le tăgăduiască cineva.

Întotdeauna există ceva îndreptățit în alegerile sale: nu totul, dar ceva. Răsfoind opera marilor artiști din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulități stăruitoare. Fără să examinăm îndeaproape dacă preferințele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puțin că spiritul modern nu vădește o aversiune chiar atît de mare față de convențional, și am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observîndu-le pe toate cele cu care și-a presărat în bine sau în rău istoria. Există, s-ar părea, dogme și dogme. Sînt cele care stîrnesc iritare, sînt cele care plac și măgulesc. Nu pierzi nimic crezînd în suveranitatea unei opere de artă care știi că este produsul unei minți omenești. Tot omul, cît de cît avizat, e convins că deține secretul acestui lucru vizibil și tangibil ieșit din mîinile unui semen de-al său, numai pentru simplul fapt că îl judecă și pretinde că-l înțelege. Care-i originea acestui lucru cu aparență umană scris pe limba tuturor, pictat deopotrivă, pentru inteligența savanților ca și pentru ochii oamenilor de rînd, atît de asemănător vieții? De unde vine? Ce-i inspirația? Un

fenomen natural, ori un adevărat miracol? Nimeni nu adîncește toate aceste întrebări ce dau atît de mult de gîndit; lumea admiră, decretează genii, capodopere și cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de nașterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Și mulțumită acestei neatenții ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui și lumea, același om care disprețuiește supranaturalul se va înclina în fața supranaturalului pîrînd că nici nu bănuiește una ca asta

Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea și efectul superstițiilor în materie de artă. S-ar putea cita exemple cu duiumul și tabloul despre care vreau să vă vorbesc e poate cel mai vrednic de luare aminte și cel mai strălucit dintre toate. Încep să simt că-mi trebuie oarecare tărie pentru a vă trezi îndoielile, ceea ce voi adăuga va fi probabil și mai îndrăzneț.

XIII. RONDUL DE NOAPTE

Se știe cum e așezat *Rondul de noapte*, față-n față cu *Banchetul archebuzierilor* lui Van der Helst, și, în ciuda celor spuse în această privință, cele două tablouri nu pierd nimic de pe urma acestei confruntări. Se opun unul altuia precum ziua și noaptea, precum o transfigurare a lucrurilor și imitația lor literară, nițel vulgară și savantă. Admiteți că sînt tot atît de desăvîrșite pe cît de faimoase și veți avea sub ochi o antiteză unică, ceea ce numește La Bruyère «opозиția a două adevăruri care se luminează unul pe celălalt». N-am să vă vorbesc despre Van der Helst nici azi, nici altădată probabil. E un pictor admirabil, pentru care putem invidia Olanda, căci, în anumite zile de penurie, el ar fi adus mari servicii Franței ca portretist și mai cu seamă ca pictor de solemnități; dar, în materie de artă imitativă și pur sociabilă, Olanda are pictori mult mai buni. Și, după ce ai apucat să vezi tablourile lui Frans Hals de la Haarlem, poți fără grijă să-i întorci spatele lui Van der Helst, pentru a nu te mai ocupa decît de Rembrandt.

Nimeni n-o să se mire cînd am să spun că *Rondul de noapte* n-are nimic atrăgător, fapt nemaiîntîlnit printre operele frumoase de artă pitorescă⁶³. El uimește, descumpanește, se impune, dar e cu desăvîrșire lipsit de acel farmec imediat și insinuant care convinge, și mai totdeauna a început prin a displace. Întîi și-ntîi, pentru că lezează acea logică și acea sinceritate a ochiului care preferă formele clare, ideile lucide, îndrăznelile răspicat formulate; ceva te avertizează că imaginația, ca și rațiunea nu vor fi satisfăcute decît pe jumătate, și chiar spiritul cel mai docil se va supune greu și nu se va preda fără

luptă. Aceasta se datorează unor cauze diferite, și unele dintre ele n-au nimic de a face cu tabloul, — luminii, care-i îngrozitoare; ramei de lemn întunecat în care pictura se înecă pur și simplu, care nu-i determină nici valorile mijlocii, nici gama bronzată, nici vigoarea, făcînd-o să pară și mai afumată decît este; în sfîrșit și mai ales încăperii strîmte, ce nu îngăduie așezarea pînzei la înălțimea dorită, și în pofida celor mai elementare legi ale perspectivei, te silește să te uiți la ea de la nivelul privirii, ți-o vîră cum s-ar spune în ochi.

Știu, mulți sînt de părere că, dimpotrivă, locul corespunde perfect cu cerințele operei, și că puterea de iluzionare obținută prin această expunere susține eforturile pictorului. E greu să afirmi o absurditate mai mare în cuvinte mai puține. Nu cunosc decît un singur fel de-a așeza bine un tablou, și anume să-i determini spiritul, să-i cercetezi prin urmare nevoile și să-l așezi conform acestor nevoi. Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i deasemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realitățile vieții exterioare prin aproximațiile profund calculate ale verosimilului. Personajele care se mișcă în această atmosferă specială, în mare parte fictivă, și pe care pictorul le-a așezat în acea perspectivă depărtată specifică invențiilor spiritului, n-ar putea ieși dintr-însa, admitînd că cine știe ce indiscretă combinație teoretică a privirii le-ar deplasa, decît riscînd să nu mai fie nici așa cum le-a făcut pictorul, nici așa cum greșit am dori să devină. Între noi și ele există o rampă, cum se spune în terminologia optică și a convențiilor teatrale. Aici, această rampă e oricum mult prea îngustă. Examinînd *Rondul de noapte*, veți observa că, datorită unei puneri în pagină cam riscate, primele două figuri din tablou, așezate foarte aproape de ramă, abia dacă au distanța pe care ar impune-o necesitățile clarobscurului și cerințele unui efect bine calculat⁶⁴. Ar însemna deci să cunoaștem prea puțin spiritul lui Rembrandt, caracterul operei sale, țelurile și incertitudinile sale, instabilitatea anumitor echilibre, dacă l-am supune unei încercări la care Van der Helst rezistă, e adevărat, dar știm și-n ce condiții. Am să adaug că o pînză pictată e un lucru discret, care nu spune decît ceea ce vrea să spună, o spune de departe cînd nu-i convine s-o spună de aproape, și că orice pictură care ține la secretele sale e întotdeauna prost așezată atunci cînd o siliți la destăinuiri.

Știți probabil că *Rondul de noapte* trece, pe bună dreptate sau nu, drept o operă aproape de neînțeles, și acesta-i unul din motivele pe care se întemeiază marea sa faimă. Poate că n-ar fi stîrnit atîta zarvă în lume dacă de două secole încoace n-ar fi stăruit obiceiul de-a i se căuta semnificația în loc să i se examineze meritele, și n-ar fi existat mania de a-l considera drept un tablou mai presus de orice enigmatic.

Considerînd subiectul în sens literal, ceea ce știm despre el mi se pare destul. Știm întîi și-ntîi numele și calitatea personajelor, datorită pictorului care le-a înscris grijuliu pe un cartuș, în fundul tabloului, și asta dovedește, admitînd că fantazia lui a transfigurat o mulțime de lucruri, că cel puțin materia primă aparținea unor obiceiuri de viață locală. Nu știm, e adevărat, în ce scop au ieșit toți acești oameni înarmați, dacă se duc la tir, la vreo paradă sau aiurea; dar, cum aici nu poate fi vorba de cine știe ce mistere, ajung să mă conving că de vreme ce însuși Rembrandt a neglijat să fie mai explicit, înseamnă că n-a ținut sau n-a știut să fie, și iată deci un lanț întreg de ipoteze ce s-ar explica foarte simplu printr-un soi de neputință, sau niște rețineri voite. Cît privește problema orei, cea mai controversată, și singura deasemeni care putea fi rezolvată încă din prima zi, pentru stabilirea ei nu era nevoie să se descopere faptul că mîna întinsă a căpitanului își proiectează umbra pe-o pulpană de haină. Era destul să ne amintim că Rembrandt n-a tratat niciodată lumina altcum, că obscuritatea nocturnă e un obicei de-al său, că umbra e forma obișnuită a poeticei sale, mijlocul său firesc de expresie dramatică, și că, în portrete, în interioare, în legende, în anecdote, în peisaje în acvaforte ca și-n pictură, el a făcut în mod obișnuit ziua cu ajutorul nopții.

Poate că raționînd astfel prin analogie, și folosind cîteva inducții de pur bun simț, am ajunge să mai eliminăm vreo cîteva îndoieli și n-ar mai rămîne în cele din urmă, ca obscurități iremediabile, decît nedumeririle unui spirit chinuit în fața imposibilului și aproximațiile unui subiect ce amesteca, după cum pare că trebuie să fi fost, realități insuficiente și fantazii prea puțin motivate.

Voi face așadar ceea ce aș vrea să fi fost făcut de multă vreme: ceva mai multă critică și mai puțină exegeză. Am să las de-o parte enigmele subiectului, pentru ca să abordez cu toată grija cuvenită o operă pictată de un om care s-a înșelat rareori. De vreme ce această operă trece drept suprema expresie a geniului său și drept cea

mai desăvârșită expresie a manierei sale, e cazul să examinăm foarte de aproape și în toate temeiurile sale o opinie atît de universal acreditată. Așa stînd lucrurile, îmi va fi cu neputință, vă avertizez, să ocolesc controversele tehnice pe care le va impune discuția. Vă cer dinainte iertare pentru formulările cam pedante pe care am și început să le simt sub condei. Voi încerca să fiu clar; nu garantez că voi fi atît de concis pe cît ar trebui și că nu voi scandaliza la început anumite spirite fanatizate. Compoziția nu constituie, toată lumea e de acord în această privință, meritul principal al tabloului. Subiectul nu fusese ales de pictor, și, de la bun început, felul în care înțelegea pictorul să-l trateze nu-i îngăduia să fie nici foarte spontan, nici foarte lucid. Din această cauză scena e confuză, acțiunea aproape nulă, interesul ca atare foarte divizat. Un viciu inerent al ideii inițiale, un fel de nehotărîre în modul de-a o concepe, de-a o distribui și de-a o reprezenta se vedește din capul locului. Cîțiva bărbați în mers, alții care stau pe loc, unul amorsînd o muschetă, altul încărcînd-o pe a sa, un altul trăgînd un foc, un toboșar care pozează pentru cap în timp ce bate toba, un stegar cam teatral, în sfîrșit o mulțime de figuri încremenite în imobilitatea specifică portretelor, iată, dacă nu mă înșel, singurele trăsături pitorești ale tabloului în ceea ce privește mișcarea.

Numai atît e oare destul pentru a-i da semnificația fizionomică, anecdotică și locală, la care ne așteptam din partea lui Rembrandt pictînd locuri, lucruri și oameni din vremea sa? Puteți fi siguri că Van der Helst, dacă în loc să-i picteze așezați pe archebuzierii săi i-ar fi pus să se miște îndeplinind o acțiune oarecare, ne-ar fi dat indicațiile cele mai exacte, dacă nu și cele mai pătrunzătoare privind felul lor de-a fi. Cît despre Frans Hals, vă închipuiți cu cîtă claritate, ordine și naturalețe ar fi compus scena și cît ar fi fost de savuros, de însuflețit, de ingenios, de bogat și măreț. Subiectul conceput de Rembrandt este așadar foarte comun, și voi îndrăzni să spun că majoritatea contemporanilor săi l-ar fi judecat sărac în resurse, unii pentru că linia sa abstractă e nesigură, lipsită de amploare, simetrică, firavă și extraordinar de descusută; ceilalți, colorisții, pentru că această compoziție plină de goluri, de spații prost umplute, nu se preta la folosirea cuprinzătoare și generoasă a culorilor practică în deobște de paletele savante. Rembrandt era singurul, capabil să știe cum s-o scoți la capăt urmărind țeluri disparate; și, bună sau rea, compoziția trebuia să

satisfaca mulțumitor intenția lui căci intenția lui era aceea de a nu semăna de loc nici cu Frans Hals, nici cu Grebber, nici cu Ravesteyn, nici cu Van der Helst, nici cu oricare altul.

Așadar nici un fel de adevăr, și puține invenții pitorești în așezarea generală. Dar cum stau lucrurile cu figurile luate individual? Nu văd nici una singură care să poată fi semnalată ca o bucată mai deosebită.

Ceea ce sare în ochi e faptul că între ele există disproporții care nu se motivează cîtuși de puțin, iar în fiecare luată în parte unele insuficiențe și cum s-ar spune o dificultate de a le caracteriza ce nu se justifică cîtuși de puțin. Căpitanul e prea înalt, locotenentul prea scund, și nu numai alături de *Căpitanul Kock*, a cărui statură îl strivește, dar și alături de figurile secundare, a căror lungime sau lățime îi dau acestui bărbat cam prizărit înfățișarea unui copilandru care s-a grăbit să-și lase mustați. Dacă ar fi să-i considerăm pe amîndoi drept portrete, atunci e vorba de niște portrete cam nereușite, de-o asemănare îndoielnică, cu o fizionomie ingrată, lucru surprinzător din partea unui portretist care arătase ce poate în 1642, și-l scuză oarecum pe *Căpitanul Kock* pentru faptul că s-a adresat mai tîrziu infailibilului Van der Helst. Guardul care-și încarcă muscheta e mai bine observat? Și ce părere aveți despre muschetarul din dreapta și despre toboșar? S-ar zice că în toate aceste portrete mîinile lipsesc într-atît sînt de vag schițate și atît de ne semnificative în acțiunea lor. De aceea țin destul de stîngaci tot ce trebuie să țină; muschete, halebarde, bețe de tobă, bastoane, prăjina banierii, iar gestul unui braț e avortat atunci cînd mîna care trebuie să acționeze nu-l îndeplinește pînă la capăt, deslușit, convingător, fie cu energie fie cu precizie, fie cu un rost oarecare. N-am să vorbesc despre picioare, majoritatea ascunse în umbră. Într-adevăr, necesitățile sistemului anvelopant* adoptat de Rembrandt cum și preconcepția imperioasă a metodei sale fac ca unul și același nour obscur să inunde baza tabloului, iar formele plutesc într-însul, în detrimentul punctelor de sprijin.

Trebuie să mai adaug oare că și costumele sînt văzute aproximativ, cînd baroce și destul de nefirești, cînd rigide, refractare mișcărilor trupului? Ai spune că personajele nu știu să le poarte. Căștile sînt puse cu stîn-

* *Anvelopa*, din punct de vedere tehnic este lipsa de contur, îmbinarea suprafețelor una într-alta, fapt din care decurge practic atmosfera unui tablou (n. trad.)

găcie, pălăriile sînt bizare și așezate fără grație. Eșarfele sînt la locul lor și totuși înnodate cu oarecare stîngăcie. Nimic din ceea ce reprezintă eleganța firească, dezinvoltura unică, neglijența surprinsă și reprodusă aidoma al găteliilor cu care Frans Hals știe să-și îmbrace toate personajele indiferent de vîrstă, statură, corpolență și desigur rangul lor. În această privință ca și-n multe altele nu ești prea dumirit și te întrebi dacă nu-i vorba de o fantazie laborioasă, parcă dorința de-a fi ciudat cu orice preț care nu-i de loc plăcută la vedere și nici nu produce vreun efect.

Cîteva capete sînt foarte frumoase, le-am semnalat pe cele care nu sînt. Cele mai reușite, singurele în care poți recunoaște mîna maestrului și sentimentul unui maestru, sînt cele care, din adîncurile pînzei, te săgetează cu ochii lor tulburi și cu scînteia fină a privirii lor mobile; nu trebuie să le analizați cu prea multă severitate construcția, nici planurile, nici structura osoasă; obișnuiți-vă cu paloarea cenușie a tenului lor, interogați-le de departe, așa cum și ele vă privesc de la marea lor depărtare, iar dacă vreți să aflați cum trăiesc, priviți-le așa cum vrea Rembrandt să fie privite efigiile sale omeneste, cu luare aminte, îndelung, doar buzele și ochii.

Mai rămîne o figură episodică ce-a dejucat pînă acum toate presupunerile, căci trăsăturile sale, veșmintele, strălucirea sa bizară precum și prezența neobișnuită par să întruchipeze magia, înțelesul romantic, sau dacă vreți, non-sensurile tabloului; mă refer la personajul acela mic de stat, cu o înfățișare de vrăjitoare, copilărească și bătrînicioasă, cu părul vîlvoi și diademă de perle, care se strecoară nu se știe cu ce scop printre picioarele guarzilor, și care, amănunt tot atît de inexplicabil, poartă agățat la cingătoare un cocoș alb ce-ar putea trece la nevoie drept o pungă.

Indiferent de motivul pentru care se amestecă în cortegiu, această figurină pare lipsită de orice înțeles omenesc. Este incoloră, aproape înformă. Vîrstă sa e îndoielnică deoarece trăsăturile sale sînt vagi. Nu-i mai mare decît o păpușă și umblă cu pași de automat. Are înfățișarea unei cerșetoare și tot trupul acoperit cu diamante parcă, aere de mică regină împopoțonată cu un soi de zdrențe. S-ar spune că vine de undeva din jidovime, de la talcioc, de la teatru sau de la șatră și că, iscată dintr-un vis, s-a îmbrăcat în cea mai ciudată lume cu putință. Are sclipirile, incertitudinea și unduirile unui foc palid. Cu cît o cercetezi mai de aproape, cu atît percepi mai puțin

conturile subtile ce servesc drept înveliș existenței sale imateriale. Ajungi să nu mai vezi într-însa decît un fel de fosforescență extraordinar de bizară, ce n-are nimic cu lumina firească a lucrurilor, nici cu strălucirea obișnuită a unei palete bine pusă la punct, și care adaugă o vrajă în plus ciudățeniilor întîme ale fizionomiei sale. Notați că în locul pe care-l ocupă, unul din ungherele întunecoase ale pînzei, ceva mai jos, în planul secund, între un bărbat în roșu închis și căpitanul îmbrăcat în negru, lumina ei excentrică e cu atît mai intensă cu cît contrastul cu tot ce-o învecinează e mai neașteptat, și că, fără anumite precauțiuni excepționale, explozia acestei lumini accidentale ar fi fost de ajuns pentru a dezorganiza întregul tablou.

Ce rost are această mică făptură imaginară sau reală care totuși nu-i decît o figurantă și care și-a însușit, cum s-ar spune, primul rol? Nu-mi asum răspunderea de-a vă explica. S-au întrebat și alții mai iscusiți decît mine cine-i personajul, ce caută acolo, și n-au fost în stare să imagineze nimic care să-i fi mulțumit.

Un singur lucru mă uimește, și anume faptul că se recurge la argumente atunci cînd e vorba de Rembrandt, ca și cum el însuși ar fi fost un om care să raționeze. Ne extaziem descoperind noutatea, originalitatea, lipsa totală de reguli, zborul liber al unei inspirații absolut personale ce exprimă, cum foarte bine s-a spus, marele farmec al acestei opere aventuroase; și tocmai partea cea mai izbutită a acestor năluciri cam stranii este supusă unui examen bazat pe logică și rațiune pură. Dar dacă, la toate aceste întrebări cam deșarte cu privire la cauza atîtor lucruri ce n-au probabil nici o cauză, însuși Rembrandt ar răspunde după cum urmează: «Acest copil e un capriciu cu nimic mai puțin bizar și tot atît de plauzibil ca multe altele din opera mea gravată sau pictată. L-am pus acolo ca pe-o dungă de lumină îngustă între două mase mari de umbră, pentru că tocmai micimea ei o făcea mai vibrantă și mi se părea necesar să trezesc cu o străfulgerare unul din ungherele întunecoase ale tabloului meu. Îmbrăcămintea sa e de altfel costumul destul de obișnuit al personajelor mele feminine, mai mari sau mai mici, mai tinere sau mai bătrîne, iar tipul ei aproape aidoma îl găsiți destul de des în lucrările mele. Îmi place tot ce sclipește și acesta-i motivul pentru care am îmbrăcat-o în materii strălucitoare. Iar licărele acelea fosforescente care stîrnesc aci atîta mirare în timp ce aiurea trec neobservate, nu-s altceva decît lumina, cu

strălucirea ei incoloră și calitatea ei supranaturală, pe care o pun de obicei în personajele mele atunci când le luminez ceva mai intens».

Nu credeți că un astfel de răspuns i-ar putea satisface chiar și pe cei mai greu de mulțumit și că-n definitiv, drepturile regizorului fiind rezervate, el n-ar mai trebui să ne dea socoteală decât într-o singură privință: modul în care a tratat tabloul?

Știm cum stau lucrurile în ceea ce privește efectul stîrnit de *Rondul de noapte* la apariția sa din 1642. Această memorabilă tentativă n-a fost nici înțeleasă, nici gustată. Ea a adăugat multă zarvă la gloria lui Rembrandt, l-a înălțat în ochii admiratorilor săi credincioși, l-a compromis în ochii celor care nu-l urmaseră decât cu oarecare eforturi și-l așteptau la acest pas hotărîtor. Ea a făcut dintr-însul un pictor mai straniu, un maestru mai puțin sigur. A dezlănțuit pasiuni, i-a divizat pe oamenii de gust în conformitate cu temperamentul lor înflăcărat sau cu rațiunea lor rigidă. Pe scurt, a fost considerată drept o aventură absolut nouă, dar deșănțată, care i-a adus aplauze, destule dezaprobări publice, neîmpăcînd în fond pe nimeni. Dacă cunoașteți verdictele exprimate în această privință de contemporanii lui Rembrandt, de prietenii, de elevii săi, trebuie să admiteți că de două secole încoace, părerile nu s-au schimbat simțitor, și noi înșine, cu mici excepții, repetăm lucruri pe care acest mare temerar le putuse auzi pe vremea când trăia. Singurele puncte asupra cărora opinia era unanimă, mai ales în zilele noastre, privesc culoarea tabloului socotită *uluitoare, orbitoare, neasemuită* (și veți recunoaște că astfel de vorbe ar putea mai degrabă umbri elogiul), și execuția pe care toți o găsesc magistrală. Aici problema devine foarte spinoasă. Cu orice risc, trebuie să părăsim căile bătute, să ne înfundăm în hățișuri și să discutăm probleme de meserie.

Dacă Rembrandt n-ar fi colorist din nici un punct de vedere niciodată nu s-ar fi comis greșeala de a-l lua drept colorist, și, oricum, nimic n-ar fi fost mai ușor decât să arătăm din ce motive nu este; dar e evident faptul că paleta constituie mijlocul său de expresie cel mai obișnuit, cel mai viguros, și că, în acvaforte ca și-n pictură, el se exprimă mai bine prin culoare și efect decât prin desen. Rembrandt este clasat așadar și pe bună dreptate, printre cei mai viguroși colorişti din cîți au existat vreodată. Așa stînd lucrurile, singurul mijloc de a-l separa, de a degaja talentul lui specific, e acela de a-l

deosebi de marii colorişti cunoscuţi ca atare şi de-a stabili în ce constă originalitatea profundă şi exclusivă a noţiunilor sale în materie de culoare.

Se spune că Veronese, Correggio, Tiţian, Giorgione, Rubens, Velasquez, Franz Hals şi Van Dyck sînt colorişti, pentru că percep culoarea în natură mai delicat decît formele, şi prin urmare, colorează mai desăvîrşit decît desenează. A colora bine înseamnă, după exemplul lor, a prinde cu fineţe sau bogăţie nuanţele, a le alege bine pe paletă şi a le juxtapune fericit pe tablou. O parte a acestei arte complicate e reglată în principiu de cîteva legi, destul de precise din fizică, dar cea mai mare libertate e acordată aptitudinilor, deprinderilor, instinctelor, toanelor, sensibilităţilor neaşteptate ale fiecărui artist. Ar fi multe de spus în această privinţă, întrucît culoarea este un lucru despre care persoanele străine de arta noastră vorbesc cu destulă plăcere fără s-o înţeleagă bine, şi asupra căreia, după cîte ştiu, oamenii de meserie nu şi-au spus niciodată cuvîntul.

Redusă la elementele sale cele mai simple, chestiunea se poate formula astfel: alegerea unor culori frumoase în sine şi-n al doilea rînd combinarea lor în relaţii frumoase, savante şi juste. Voi adăuga că culorile pot fi profunde sau superficiale, bogate în pigment sau neutre, adică mai surde, mai *directe*, adică mai apropiate de *culoarea de bază*, sau nuanţate şi *rupte* cum se spune în limbaj tehnic, în sfîrşit de valori diverse (şi v-am spus altundeva ce se înţelege printr-asta), — toate acestea fiind în funcţie de temperament, de preferinţă şi deasemeni de necesitate. Astfel, Rubens, a cărui paletă era foarte restrînsă, în ce priveşte numărul culorilor, dar foarte bogată în *culori de bază*, şi care parcurge cea mai întinsă claviatură, de la albul pur la negrul pur, ştie să se limiteze atunci cînd e cazul, şi să rupă culoarea de îndată ce are nevoie să-i pună o surdină. Veronese, care procedează cu totul altfel, se supune, ca şi Rubens, necesităţilor determinate de împrejurări; nimic mai viu decît anumite plafoane ale *palatului ducal*, nimic mai sobru în atitudinea sa generală decît *Cina la Simion*, de la Luvru. Trebuie spus deasemeni că nu-i nevoie să colorezi mult ca să faci operă de mare colorist. Sînt unii, şi Velasquez stă mărturie, care colorează de minune folosind cele mai triste culori. Negru, gri, brun, alb bituminat, — cîte capodopere n-au fost executate cu aceste cîteva note niţel surde! E suficient ca o culoare să fie rară, catifelată sau viguroasă, dar compusă cu hotărîre de un om care

simte cu dibăcie nuanțele și felul cum trebuie dozate. Același om, cînd îi convine, știe să-și extindă resursele ori să le reducă. Ziua cînd Rubens a pictat *Comuniunea Sfîntului Francisc din Assisi* folosind toate dozele de bistru a fost, dacă e să ne mărginim doar la peripețiile paletelor sale, una dintre cele mai inspirate din viața lui. În sfîrșit — și aceasta-i o trăsătură ce trebuie bine reținută de definiția noastră mai mult decît sumară, — un colorist propriu-zis este un pictor care știe să păstreze în culorile gamei sale, oricare ar fi ea, bogată sau nu, ruptă sau nu, complicată sau redusă, principiul lor, proprietatea lor, rezonanța și exactitatea lor, și asta pretutindeni și-ntotdeauna, în umbră, în demi-tentă, pînă și în lumina cea mai crudă. Prin aceasta mai ales se deosebesc între ele școlile și oamenii. Luați un pictor anonim, analizați calitatea tonului local, felul în care se modifică el în lumină, dacă rezistă la demi-tentă, dacă rezistă la umbra cea mai intensă, și veți putea spune cu certitudine dacă pictura lui este sau nu opera unui colorist, cărei epoci, cărei țări, cărei școli îi aparține.

Există în această privință în limbajul tehnic o formulă uzuală ce merită să fie citată. Ori de cîte ori o culoare suportă toate modificările luminii și ale umbrei fără să piardă ceva din calitățile sale constructive, se spune că umbră și lumina aparțin *aceleiași familii*; ceea ce înseamnă că și una și alta trebuie să păstreze, orice s-ar întîmpla, o înrudire cît mai ușor de sesizat cu tonul local. Modulile de înțelegere a culorii sînt foarte diverse. De la Rubens la Giorgione, și de la Velasquez la Veronese, există varietăți ce dovedesc nesfîrșita elasticitate a artei de a picta precum și uluitoarea libertate de mișcare prin care geniul își poate schimba fețele fără să-și schimbe felul; dar există o lege comună tuturor și numai de ei respectată, și la Veneția, și la Parma, și la Madrid, și la Anvers, și la Haarlem: e vorba tocmai de înrudirea dintre umbră și lumină și de identitatea tonului local prin toate incidentele luminii.

Oare așa procedează Rembrandt? E suficient să aruncăm o privire asupra *Rondului de noapte*, ca să ne dăm seama de contrariu.

Excepțînd una sau două culori directe, două roșuri și-un violet închis, precum una sau două scînteii de albastru, nu veți observa în această pînză incoloră și violentă nimic care să amintească paleta și metoda obișnuită a vreunui colorist cunoscut. Capetele au mai degrabă aparențele decît coloritul propriu vieții. Sînt

roșii, vinoase ori pale, fără să aibă totuși paloarea adevărată pe care o dă Velasquez chipurilor sale, ori nuanțele acelea sîngerii, gălbui, cenușii sau purpurii pe care Frans Hals le opune cu atîta finețe cînd vrea să specifice temperamentul personajelor sale. În veșminte, pălării, în componentele atît de variate ale găteliilor, culoarea nu-i mai exactă și nici mai expresivă decît, așa cum am spus-o, forma însăși. Cînd apare un roșu, e vorba de un roșu destul de puțin delicat prin natura sa și exprimînd fără osebite mătasea, postavul, satinul. Guardul care-și încarcă muscheta e îmbrăcat în roșu din cap pînă-n picioare, de la pălărie pînă la încălțări.

Observați oare pe undeva cum că Rembrandt s-ar fi preocupat o clipă măcar de particularitățile fizionomice ale acestui roșu, de natura sa, de substanța sa, adică de ceea ce nu i-ar fi scăpat nici unui adevărat colorist? Se spune că acest roșu este de-o admirabilă consecvență atît în umbra cît și-n lumina sa: de fapt, nu cred că cineva deprins cît de cît cu mînuirea unui ton poate fi de aceeași părere, și nu-mi închipui că Velasquez, Tițian, Giorgione, ca să nu spun Rubens, ar fi admis compoziția lui inițială și felul în care a fost folosit. Desfid pe oricine să-mi spună cum e îmbrăcat locotenentul și care-i culoarea hainei sale. O fi alb nuanțat cu galben? O fi galben decolorat pînă la alb? Adevărul este că acest personaj trebuind să exprime lumina centrală a tabloului, Rembrandt l-a înveșmîntat cu lumină, foarte savant în ce privește strălucirea sa, foarte neglijent în ce privește culoarea.

Or, și aici Rembrandt începe să se trădeze pentru un colorist, lumină abstractă nu există. Lumina în sine nu-i nimic: ea este rezultatul unor culori diferit luminate și diferit strălucitoare, conform cu natura razei pe care o răsfrîng sau o absorb. Cutare tentă foarte închisă poate fi extraordinar de luminoasă; dimpotrivă alta, foarte deschisă, poate să nu fie de loc. Asta o știe orice școlar. La coloristi, lumina depinde prin urmare în mod exclusiv de alegerea culorilor folosite ca s-o redea și se leagă atît de strîns de ton, încît pe drept cuvînt putem spune că în cazul lor lumina și culoarea sînt contopite. În *Rondul de noapte*, nimic similar. Tonul dispare în lumină așa cum dispare și-n umbră. Umbra e negricioasă, lumina albicioasă. Totul se luminează sau se întunecă printr-o tulburare alternativă a principiului colorant. Avem de a face mai degrabă cu diferențe de valori decît cu contraste de ton. Și asta-i atît de adevărat încît o gravură frumoasă, un desen expresiv, litografia lui Mouilleron,⁶⁵ o simplă

fotografie, dau ideea exactă a tabloului în aceste ample porniri spre efect, iar o imagine urmînd doar degradeul de la deschis la închis nu-i distrage cu nimic arabescul. Iată, dacă voi fi bine înțeles, lucruri ce demonstrează în mod evident că toate combinațiile coloritului în înțelesul lui obișnuit nu-i sînt de loc proprii lui Rembrandt, și că în continuare trebuie să căutăm aiurea secretul adevăratei sale forțe și expresia familiară a geniului său. În toate privințele, Rembrandt este un spirit care abstractizează și pe care nu izbutim să-l definim decît prin eliminări. După ce voi fi spus cu certitudine tot ce nu este, voi ajunge poate să determin foarte exact ceea ce este de fapt.

Este el un mare practician? Fără îndoială. Este *Rondul de noapte* în opera lui și în raport cu el însuși, cum și atunci cînd o compari cu operele de mare măiestrie ale marilor virtuoși, o reușită în ce privește execuția? Nu cred: altă neînțelegere pe care-i bine s-o spulberăm.

Lucrul mîinii, am spus-o cînd am vorbit despre Rubens, nu-i decît expresia conformă, adecvată, a senzațiilor ochiului și-a calculelor spiritului. Ce reprezintă în sine o frază bine ticluită, un cuvînt bine ales, dacă nu mărturia instantanee a ceea ce a vrut să spună scriitorul și-a intenției pe care a avut-o de a spune mai degrabă așa decît altminteri? Ca atare, a picta bine în general înseamnă sau a desena bine, sau a colora bine și modul în care mîna acționează nu mai este decît enunțarea definitivă a intențiilor pictorului. Dacă vom examina executanții siguri pe ei, vom vedea cît de supusă e mîna, întotdeauna gata să spună bine la dictarea spiritului, și cîte nuanțe de sensibilitate, de pasiune, de finețe, de spirit, de profunzime trec prin buricele degetelor lor, fie că aceste degete sînt înarmate cu o daltă, cu un penel sau cu un ac de gravat. Fiecare artist are așadar maniera sa de a picta așa cum are incizia sa, o amprentă specifică, iar Rembrandt, ca și oricare altul, nu face excepție la această lege elementară. El execută în maniera sa, execută excepțional de bine; am putea spune că execută ca nimeni altul, pentru că nu simte, nu vede și nu vrea ca nimeni altul.

Cum execută el în tabloul de care ne ocupăm? Tratează bine o stofă? Nu. Exprimă ingenios, convingător, pliurile, îndoiturile, mlădierile, țesătura? Cu siguranță că nu. Cînd pune o pană la o pălărie, îi dă acestei pene ușurimea, unduirea, grația pe care le vedem la Van Dyck sau la Hals, sau la Velasquez? Reușește să indice prin cîteva

sclipiri pe 'un fond mat, în forma lor, în atitudinea trupului, fizionomia omenească a unui veșmînt bine croit, boțit într-un gest sau mototolit de prea multă purtare? Știe, prin cîteva tușe sumare, și proporționîndu-și oste-neala cu valoarea lucrurilor, să indice o dantelă, să sugereze aurării, broderii bogate?

Există în *Rondul de noapte* și săbii, și muschete, și sulițe, și căști sclipitoare, și grumăjere damaschinate, și cizme cu tureacă răsfrîntă în chip de pîlnie, și pantofi cu fundă, o halebardă cu flamura ei de mătase albastră, o tobă, lăncii. Închipuți-vă cu cîtă ușurință, cu cîtă naturalețe și promptitudine în a sugera lucrurile fără să insiste asupra lor, ar fi indicat sumar și executat cu un superb brio toate aceste accesorii Rubens, Veronese, Van Dyck, Tițian însuși, Frans Hals în sfîrșit, acest meșteșugar de-o inteligență fără pereche. Sincer vorbind, găsiți oare că Rembrandt, în *Rondul de noapte*, excelează tratîndu-le astfel? Priviți, rogu-vă, căci în această discuție meticuloasă e nevoie de dovezi, halebarda pe care o ține la capătul brațului său țepăn micul locotenent Ruijtenberg; uitați-vă la fierul ei văzut în racursiu, uitați-vă mai ales la mătasea ce atîrnă, și spuneți-mi dacă unui executant de valoarea lui Rembrandt îi este îngăduit să exprime atît de penibil un obiect ce trebuia să se nască de la sine sub pensula sa. Priviți mult lăudatele mînești despicate, manșetele, mînușile; examinați mîinile. Cercetați bine cum, în neglijența lor afectată sau nu, forma e accentuată, racursiurile ies în evidență. Tușa e împăsrată, greoaie, aproape stîngace și nesigură. Pe drept cuvînt, s-ar spune că merge pe alături și că, pusă de-a curmezișul cînd ar trebui pusă pe lung, pusă în aplat cînd oricare în locul său ar fi aplicat-o circular ea tulbură forma în loc s-o determine.

Pretutindeni accente*, adică niște accente hotărîtoare fără necesitate, nici prea multă exactitate, nici cu un real apropo. Împăstări care încarcă peste măsură, rugozități pe care nimic nu le justifică, fără decît nevoia de-a da consistență luminilor și obligația impusă de metoda sa nouă de-a opera mai degrabă pe niște țesături zgrun-turoase decît pe suporturi netede; reliefuri ce s-ar vrea reale și nu izbutesc, derutează ochiul și trec drept originalități de meșteșug; subînțelesuri ce sînt de fapt omisiuni, uitări ce-ar putea lăsa impresia de neputință. În

* În original: rehauts, accente puse cu o culoare mai deschisă, pentru a se obține reliefuri (n. trad.).

toate zonele reliefate, o mînă convulsivă, greutatea de-a găsi cuvîntul potrivit, o violență de termeni, o dezordine în execuție ce nu se potrivește cu puțină realitate obținută și cu imobilitatea cam lipsită de viață a rezultatului.

Să nu mă credeți pe cuvînt. Duceți-vă să vedeți aiurea exemple bune și frumoase, la pictorii cei mai serioși ca și la cei mai inteligenți; adresați-vă pe rînd mîinilor expeditiv, mîinilor aplicate; uitați-vă la operele lor împlinite, la schițele lor; reîntoarceți-vă apoi la *Rondul de noapte* și comparați. Spun și mai mult: adresați-vă chiar lui Rembrandt cînd se simte mai la largul său, liber cu ideile sale, liber cu meșteșugul său, cînd imaginează, cînd e emoționat, nervos fără prea multă exasperare, și cînd, stăpîn pe subiect, pe sentiment și pe limbajul său, devine desăvîrșit, adică de-o abilitate și de-o profunzime admirabile, ceea ce prețuiește mult mai mult decît simpla îndemînare. Sînt cazuri cînd practica lui Rembrandt o egalează pe a celor mai buni maeștri și se păstrează la înălțimea celor mai frumoase calități ale sale. Bunăoară atunci cînd e supusă întîmplător unor obligații de-a fi perfect firească, sau cînd este însuflețită de interesul pentru un subiect imaginar. Exceptînd aceste cazuri, așa cum se întîmplă cu *Rondul de noapte*, aveți de a face doar cu un Rembrandt mixt, altfel spus cu ambiguitățile spiritului său și îndemînările înșelătoare ale mîinii sale.

În sfîrșit, ajung la interesul incontestabil al tabloului, la marele efort făcut de Rembrandt într-o direcție nouă; vreau să vorbesc despre aplicarea pe scară mare a unei maniere de-a vedea care-i este proprie și a fost denumită *clarobscur*.

Aici nu-i cu puțință nici un fel de eroare. Ceea ce i se atribuie îi aparține cu adevărat. Clarobscurul este, fără doar și poate, forma înăscută și necesară a impresiilor și ideilor sale. L-au folosit și alții; nimeni nu l-a folosit atît de susținut, atît de ingenios ca dînsul. Aceasta-i forma prin excelență misterioasă, cea mai învăluită, cea mai eliptică, cea mai bogată în subînțelesuri și-n surprize din cîte există în limbajul pitoresc al pictorilor. În această calitate, clarobscurul este, mai mult ca oricare alta, forma unor senzații intime sau a unor idei. Este ușor vaporos, voalat, discret, împrumută farmecul său lucrurilor care se ascund, stîrnește curiozitățile, adaugă ceva atrăgător frumuseților morale, dă o grație anume speculațiilor conștiinței. El ține în sfîrșit de sentiment, de

emoție, de incert, de nedefinit și de infinit, de vis și de ideal. Iată motivul pentru care clarobscurul constituie, cum și trebuia de altfel, atmosfera poetică și firească în care a viețuit neîntrerupt geniul lui Rembrandt. Așadar, în legătură cu această formă obișnuită a gândirii sale am putea să-l studiem pe Rembrandt în structura lui cea mai intimă și mai adevărată. Și dacă, în loc să ating doar în treacăt acest subiect atât de vast, l-aș cerceta în profunzime, ați vedea iscându-se de la sine din piclele clarobscurului toată ființa lui psihologică; dar n-am să spun decît ceea ce trebuie spus, sperînd că nu voi umbri cu nimic imaginea adevărată a lui Rembrandt.

Într-un limbaj foarte obișnuit și într-o formă de manifestare comună tuturor școlilor, clarobscurul este arta de-a reprezenta atmosfera vizibilă și de-a picta un obiect învăluit de aer. Scopul său este acela de-a crea toate accidentele pitorești ale umbrei, ale demi-tentei și ale luminii, ale reliefului și ale distanței, și de a da ca atare mai multă varietate, unitate de efect, fantazie și adevăr relativ, fie formelor, fie culorilor. Contrariul reprezintă o accepțiune mai naivă și mai abstractă, în virtutea căreia lucrurile sînt înfățișate așa cum sînt, văzute de aproape, aerul fiind suprimat și, ca atare, fără altă perspectivă decît cea lineară, rezultînd din micșorarea obiectelor și raportarea lor la orizont. Cine spune perspectivă aeriană presupune deja un pic de clarobscur.

Pictura chinezească îl ignoră. Pictura gotică și mistică s-a lipsit de el, dovadă Van Eyck și toți primitivii, fie flamanzi fie italieni. Mai trebuie să adăugăm oare că, fără a contrazice spiritul frescei, clarobscurul nu-i totuși indispensabil trebuințelor sale? La Florența, începe tîrziu, ca peste tot unde linia se bucură de întîietate față de culoare. La Veneția, nu apare decît o dată cu Bellini. Întrucît corespunde unor modalități de simțire cu totul personale, în școli și paralel cu progresul lor, el nu urmează întotdeauna un drum cronologic și foarte uniform. Astfel în Flandra, după ce l-am presimțit la Memling, constatăm că dispare timp de-o jumătate de secol. Foarte puțini flamanzi reîntorși din Italia îl adoptaseră dintre cei care trăiau totuși în preajma lui Michelangelo și Rafael. În timp ce Perugino, Mantegna îl socoteau inutil expresiei abstracte a ideilor lor și continuau, cum s-ar spune, să picteze, cu acul gravorului sau al aurfăurarului și să coloreze folosind procedeele pictorului pe sticlă, — un om strălucit, o inteligență strălucită, un suflet mare, găsea aici pentru înălțimea sau

profunzimea sentimentului său niște elemente de expresie mai rare, precum și mijlocul de a reprezenta misterul lucrurilor printr-un mister. Leonardo, cu care Rembrandt a fost comparat, nu fără oarecare îndreptățire, dat fiind zbuciumul pricinuit amîndorura de nevoia de a formula înțelesul ideal al lucrurilor, Leonardo e într-adevăr, în plină epocă arhaică, unul dintre cei mai neașteptați reprezentanți ai clarobscurului. Depășind firul timpului, în Flandra, de la Otho Voenius ajungem la Rubens. Și faptul că Rubens e un foarte mare pictor al clarobscurului, deși folosește de obicei mai mult clarul decît obscurul, nu înseamnă cîtuși de puțin că Rembrandt n-ar fi expresia lui definitivă și absolută, dintr-o sumedenie de motive, și nu numai pentru că prefera să folosească mai mult obscurul decît clarul. După el, toată școala olandeză de la începutul secolului al șaptesprezecelea și pînă-n toiul celui de al optsprezecelea, frumoasa și rodnică școală a demi-tentelor și-a luminilor slabe, nu se mișcă decît în acest element comun tuturor și nu oferă un ansamblu atît de bogat și-atît de divers decît pentru faptul că acceptînd această modalitate a știut s-o treacă prin cele mai subtile metamorfoze. Oricare altul în afara lui Rembrandt, în școala olandeză, ne-ar putea face să uităm uneori că ascultă de legile fixe ale clarobscurului; cu Rembrandt această uitare nu-i cu putință: el i-a redactat, coordonat, promulgat cum s-ar spune codul, și dacă am putea crede în existența unor doctrine în acest moment al carierei sale, cînd acțiunea lui este determinată mult mai mult de instinct decît de meditație, interesul *Rondului de noapte* s-ar dubla, căci el ar dobîndi caracterul și autoritatea unui manifest. Să învălui totul, să scalzi totul într-o baie de umbră, să afunzi acolo însăși lumina, chiar de ar fi s-o scoți apoi pentru ca s-o faci să pară mai depărtată, mai strălucitoare, să constrîngi undele obscure să se rotească în jurul centrelor luminate, să le nuanțezi, să le adîncești, să le îngroși, să faci totuși obscuritatea străvezie, semi-obscuritatea ușor de străpuns, să dai în sfîrșit chiar și culorilor celor mai intense un fel de permeabilitate care să le împiedice să se preschimbe în negru, — iată prima condiție, iată deasemeni dificultățile acestei arte foarte speciale. Se-nțelege de la sine că, dacă există cineva care să fi excelat în acest domeniu, acela a fost Rembrandt. N-a inventat, a perfecționat totul, iar metoda pe care a folosit-o cel mai des și mai bine decît oricine îi poartă numele.

Ghicim consecințele acestei maniere de a vedea, de a simți și de a reprezenta lucrurile din viața reală. Viața nu mai are aceeași aparență. Marginile se atenuază sau pier, culorile se volatilizează. Modelajul scapă din captivitatea unui contur rigid, devine mai nesigur în linia sa, mai unduos în suprafețele sale, iar când e tratat de-o mână savantă și emoționată, e mai viu și mai real decât oricare altul, întrucât conține nenumărate artificii prin care trăiește o viață, cum s-ar spune dublă, aceea cu care-i înzestrat de la natură și aceea cu care-l însuflețește o emoție împărtășită. În rezumat, există o manieră de-a adînci pînza, de a îndepărta, de a apropia, de a disimula, de a scoate în evidență și de a îneca adevărul în imaginar, care înseamnă *arta* și anume *arta clarobscurului*.

Dar dacă asemenea metodă îndreptățește multe licențe, înseamnă oare că le îngăduie pe toate? Nici o anumită exactitate relativă, nici adevărul formei, nici frumusețea sa când năzuim la ea, nici permanența culorii nu vor avea de suferit de pe urma modificării multor principii în maniera de-a percepe obiectele și de-a le transpune. Ba dimpotrivă, trebuie să spunem că dacă la marii italieni, Leonardo și Tițian de pildă, obiceiul de a introduce multe umbre și puțină lumină exprima cel mai bine sentimentul pe care vroiau să-l reprezinte, această idee preconcepută nu păgubea nici pe departe frumusețea coloritului, conturului și execuției, ci parcă mai despo-văra materia, parcă dădea limbajului o transparentă și mai încîntătoare. Limbajul nu pierdea nimic astfel, nici în puritate, nici în precizie; devenea într-o oarecare măsură mai rar, mai limpede, mai expresiv și mai viguros. Rubens n-a făcut altceva decât să înfrumusețeze și să transforme într-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viața într-o accepțiune preferată. Iar dacă forma sa nu era mai pură, asta fără îndoială că nu din vina clarobscurului. Dimpotrivă, numai Dumnezeu știe cîte servicii a adus această incomparabilă anvelopă desenului său. Ce-ar fi fără ea, și ce nu devine datorită ei atunci când e bine inspirat? Omul care desenează, desenează și mai bine cu ajutorul ei, iar cel care colorează, colorează și mai bine introducînd-o în paleta sa. O mână nu-și pierde forma pentru faptul că-i scăldată în fluidități obscure, o fizionomie caracterul, o asemănare exactitatea, o stofă, dacă nu contextura, cel puțin aparența, un metal luciul suprafeței și densitatea proprie materiei sale, o culoare, în sfîrșit, tonul său local, adică însăși principiul existenței sale. Toate acestea trebuie să

devină cu totul altceva și să rămână în același timp la fel de adevărate. Dovadă lucrările savante ale școlii din Amsterdam. La toți pictorii olandezi, la toți marii maștri al căror clarobscur a fost limba comună și limbajul curent, el intra ca un auxiliar în arta de a picta; și la toți laolaltă el contribuie la producerea unui ansamblu mai omogen, mai desăvârșit și mai adevărat. Pretutindeni, de la operele de un pitoresc atât de veridic ale lui Pieter de Hooch, Ostade, Metsu, Jan Steen, pînă la cele de inspirație mai înaltă ale lui Tițian, Giorgione, Correggio și Rubens, constatăm că folosirea demi-tentelor și a umbrelor ample se naște din nevoia de a exprima cu mai mult relief niște *lucruri sensibile*, sau din necesitatea de-a le înfrumuseța. Nicăieri ele nu pot fi separate de linia arhitecturală sau de forma omenească, de lumina adevărată sau de culoarea adevărată a lucrurilor.

Singur Rembrandt vede, gîndește și acționează altcum în această privință, ca și în toate celelalte; și nu greșesc așadar contestînd acestui geniu bizar cea mai mare parte a talentelor exterioare cu care-i înzestrat orice maestru, căci nu încerc altceva decît să degajez cît mai deslușit cu puțință facultatea dominantă pe care n-o împarte cu nimeni.

Dacă cineva o să vă spună că paleta lui este virtutea specifică opulentelor palete flamande, spaniolești și italienești, eu v-am arătat motivele pentru care aveți tot dreptul să puneți la îndoială acest lucru. Dacă cineva o să vă spună că are mîna sprintenă, dibace, gata să exprime just lucrurile, că mișcărilor ei sînt firești, de-o dexteritate sclipitoare și liberă, am să vă cer să nu credeți toate astea, cel puțin cînd e vorba de *Rondul de noapte*. În sfîrșit, dacă cineva o să vă vorbească despre clarobscurul său ca despre o anvelopă discretă și ușoară menită doar să voaleze niște idei foarte simple, sau niște culori foarte pozitive, sau niște forme foarte precise, analizați dacă aici nu se ascunde cumva o nouă eroare și dacă în această privință ca și-n celelalte, Rembrandt n-a zdruncinat chiar întreg sistemul obiceiurilor de a picta. Dacă, dimpotrivă, veți auzi pe careva numindu-l, deznădăduit că nu-l poate clasifica și nu găsește un cuvînt potrivit în vocabular, un *luminarist*, întrebați-vă ce înseamnă acest cuvînt barbar, și vă veți da seama că acest termen extrem de rar exprimă ceva deosebit de straniu și foarte exact. Un luminarist ar fi, dacă nu mă înșel, un om care concepe lumina în afara legilor urmate, acordă acestui fapt un înțeles extraordinar și face mari sacrificii în favoarea

lui. Dacă acesta-i înțelesul neologismului, atunci Rembrandt e în același timp definit și judecat. Pentru că sub rezonanța sa neplăcută cuvîntul exprimă o idee greu de formulat, o idee adevărată, un elogiu rar și-o critică. V-am spus în legătură cu *Lecția de anatomie*, un tablou care se vroia dramatic și nu era, cum folosea Rembrandt lumina cînd o folosea anapoda: iată *luminaristul* judecat atunci cînd se rătăcește. Am să vă spun mai departe cum folosește Rembrandt lumina cînd o determină să exprime ceea ce n-a exprimat cu mijloace cunoscute nici un pictor pe lume: veți judeca apoi ce devine *luminaristul* cînd se apropie cu felinarul său orb de lumea miraculosului, a conștiinței și-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta pentru că în arta de-a înfățișa invizibilul el n-are egal. Toată cariera lui Rembrandt se învîrte așadar în jurul acestui obiectiv obsedant: a nu picta decît cu ajutorul luminii, a nu desena decît prin lumină. Și toate judecățile atît de diferite formulate la adresa operelor sale, frumoase ori defectuoase, îndoielnice ori incontestabile, pot fi concentrate în această simplă întrebare: era sau nu cazul să se invoce atît de exclusiv lumina? Cerea subiectul acest lucru, îl comporta, sau îl excludea? În primul caz, opera era consecventă cu spiritul operei: în mod infailibil ea trebuie să fie admirabilă. În cel de al doilea, consecvența este incertă, și în mod aproape infailibil opera e discutabilă sau nereușită. Zadarnic se va spune că în mîna lui Rembrandt lumina e asemenea unei unelte miraculoase de ascultătoare, supusă, și de care-i sigur. Examinați bine opera lui din primii ani pînă-n ultimele sale zile, de la *Sfîntul Simion* aflat la Haga, pînă la *Logodnica evreică*⁶⁶ de la Muzeul Van der Hoop, pînă la *Sfîntul Matei* de la Luvru, și veți vedea că acest dispensator de lumină n-a dispus de ea întotdeauna nici așa cum ar fi trebuit, nici măcar așa cum ar fi vrut; că ea l-a stăpînit, l-a condus, l-a inspirat pînă la sublim, l-a călăuzit pînă la imposibil și din cînd în cînd l-a trădat.

Explicat conform acestei înclinări a pictorului de a exprima un subiect numai prin strălucirea și obscuritatea lucrurilor, *Rondul de noapte* nu mai are, cum s-ar spune, secrete. Tot ce putea să determine șovăiala noastră se deduce. Calitățile au rațiunea lor de-a fi; erorile, izbutim să le înțelegem în cele din urmă. Dificultățile practicianului cînd execută, ale desenatorului cînd construiește, ale pictorului cînd colorează, ale costumierului cînd își îmbracă personajele, inconsistența tonului, ambiguitatea

efectului, incertitudinea orei, bizareria figurilor, apariția lor fulgurantă din bezne, — toate acestea rezultă aici din hazardul unui efect conceput împotriva verosimilului, urmărit în pofida oricărei logici, nu prea necesar, și-a cărui temă era următoarea: iluminarea unei scene adevărate cu o lumină inventată, adică intenția de-a da unui fapt caracterul ideal al unei viziuni. Nu căutați nimic dincolo de acest proiect foarte îndrăzneț ce suridea Țelurilor pictorului, nu se potrivea nicidecum cu datele inițiale, opunea un sistem unor obișnuințe, o cutezanță a spiritului unor iscusințe manuale, și-a cărui temeritate l-a îmboldit desigur pînă-n ziua cînd, cred eu, s-au ivit niște dificultăți de neînvins întrucît chiar dacă Rembrandt a rezolvat cîteva dintre ele, sînt multe pe care n-a putut să le rezolve.

Invoc mărturia acelor care n-ar crede fără rezerve în infailibilitatea spiritelor superioare: Rembrandt trebuia să înfățișeze o companie de ostași; era destul de simplu să ne spună ce-au de gînd să facă aceștia; a spus-o cu atîta neglijență încît încă nici astăzi nu-i înțeles, chiar la Amsterdam. Avea de pictat niște asemănări: ele sînt îndoielnice; niște costume fizionomice: majoritatea lor sînt apocrife; un efect pitoresc, și-acest efect apare în așa fel încît tabloul devine indescifrabil. Țara, locul, momentul, subiectul, oamenii, lucrurile au dispărut în fantasmagoriile furtunoase ale paletei. De obicei el excelează în a reprezenta viața, e minunat în arta de-a picta ficțiuni, desprinderea lui este aceea de-a gîndi, facultatea dominantă, aceea de-a exprima lumina; aici, ficțiunea e nelalocul ei, viața lipsește, gîndirea nu răscumpără nimic. Cît despre lumină, ea adaugă doar o inconsecvență unor aproximații. E supranaturală, neliniștitoare, artificială; iradiază dinăuntru în afară, dizolvă obiectele pe care le luminează. Văd multe surse sclipitoare, nu văd nici un lucru luminat; nu-i nici frumoasă, nici adevărată, nici motivată. În *Lecția de anatomie*, moartea este uitată în schimbul unui joc al paletei. Aci, două figuri principale își pierd trupul, individualitatea, înțelesul lor omenesc în sclipirea unor amăgitoare jocuri jucăușe.

Cum se face dar că un asemenea spirit s-a înșelat pînă-ntr-atît încît n-a spus ceea ce avea de spus și-a spus exact ce nu-i cerea nimeni? El, atît de clar atunci cînd e nevoie, atît de profund cînd e cazul să fie, oare de ce aici nu-i nici profund, nici clar? Oare, vă întreb, n-a desenat mai bine, n-a colorat mai bine chiar și-n maniera sa? Ca portretist, n-a făcut oare portrete de o sută de

ori mai bune? Tabloul de care ne ocupăm dă o idee, măcar aproximativă, a forțelor acestui geniu inventiv atunci cînd se reculege liniștit în propria-i ființă? În sfîrșit, ideile sale, care se desenează întotdeauna pe fondul miraculosului, ca bunăoară *Viziunea doctorului Faust*⁷⁸ într-un cerc orbitor de raze, unde sînt aici aceste idei rare? Și dacă nu sînt, ce rost au atîtea raze? Cred că răspunsul la toate aceste îndoieli e cuprins în paginile precedente, admițînd că aceste pagini sînt cît de cît limpezi.

Poate că deslușiți într-adevăr în acest geniu alcătuit din excluziuni și contraste două naturi care probabil că pînă acum n-au fost încă prea bine diferențiate, care totuși se contrazic și nu se întîlnesc aproape niciodată în același moment și-n aceeași operă: un gînditor care se supune anevoie exigențelor adevărului, fiind totodată inimitabil atunci cînd obligația de-a fi veridic nu-i stînjenește mîna, și un practician care știe să fie magnific atunci cînd vizionarul nu-l tulbură. *Rondul de noapte*, care-l reprezintă într-un moment de mare echivoc, n-ar fi așadar nici opera gîndirii sale libere, nici opera mîinii sale sănătoase. Într-un cuvînt, adevăratul Rembrandt nu s-ar afla aci; dar dintr-o mare fericire pentru onoarea spiritului omenesc el se află altundeva, și consider că nu voi fi știrbit cu nimic o glorie atît de înaltă, prin faptul că datorită unor opere mai puțin celebre, și cu toate acestea superioare, vă dezvălui succesiv și-n toată strălucirea lor, cele două laturi ale acestui spirit superior.

XIV. REMBRANDT LA GALERIILE SIX ȘI VAN LOON. REMBRANDT LA LUVRU

Amsterdam

Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni, cu temperamente opuse, care s-au stingherit foarte tare unul pe celălalt. Forța lor este aproape egală, importanța lor n-are nimic comparabil; cît privește obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre și foarte rar. De obicei, acționau și gîndeau separat, ceea ce le-a reușit întotdeauna. Îndelungile eforturi, cutezanțele, cele cîteva eșecuri, ultima capodoperă a acestui mare om dublu — *Sindicii postăvari* — nu reprezintă altceva decît lupta și împăcarea finală a celor două temperamente ale sale. În fața *Rondului de noapte*, v-ați putut da seama cît de puțin se înțelegeau între ele atunci cînd Rembrandt, prea timpuriu desigur, a încercat să le convingă să colaboreze la una și aceeași operă. Rămîne să vi le înfățișez pe fiecare din ele în domeniul său propriu. Văzînd cît de opuse și cît de complete erau, veți înțelege mai bine de ce i-a fost atît de greu lui Rembrandt să găsească o operă mixtă în care să se poată manifesta împreună și fără să-și dăuneze.

Există în primul rînd pictorul pe care îl voi numi omul exterior: minte limpede, mînă riguroasă, logică de fier, cu totul opus geniului romanesc care a cucerit admirația aproape unanimă a lumii și cîteodată, cum v-am spus adineaori, cam prea repede. În felul său, din cînd în cînd, acest Rembrandt despre care vreau să vorbesc este el însuși un neîntrecut maestru. Felul său de a vedea e foarte sănătos, felul lui de a picta instruieste prin simplitatea mijloacelor; felul său de a fi dovedește că vrea să fie mai presus de orice, ușor de înțeles și veridic. Paleta

sa e cuminte, limpede, nuanțată în culorile adevărate ale zilei și fără nouri. Desenul se lasă uitat, dar nu uită nimic. Este prin excelență fizionomic. El exprimă și caracterizează individualitatea trăsăturilor, a privirilor, a atitudinilor și a gesturilor, adică obiceiurile firești și accidentele ascunse ale vieții. Execuția are proprietatea, amploarea, ținuta ireproșabilă, țesătura strânsă, forța și concizia specifice practicienilor consacrați în arta unui limbaj frumos. Pictura este gri și neagră, mată, plină, extrem de consistentă și de savuroasă. Ea oferă ochilor farmecul unei opulențe ce se ascunde în loc să se afișeze, a unei iscusințe ce nu se trădează decît prin sclipirile celei mai desăvîrșite științe.

Dacă o veți compara cu picturile în aceeași manieră și-n aceeași gamă care disting portretiștii olandezi, cu excepția lui Hals, vă veți da seama după tonul parcă mai suculent, după o anume căldură lăuntrică a nuanțelor, după mlădierile pastei, după elanurile facturi, că sub calmul aparent al metodei se ascunde un temperament năvalnic. Ceva îți atrage atenția că artistul care pictează astfel se abține din răspuțeri să picteze altcum, că această paletă afectează o sobrietate de circumstanță, în sfîrșit că această materie onctuoasă și gravă e mult mai bogată în fond decît pare, și că la analiză am descoperit într-însa, ca un fel de aliaj magnific, rezerve de aur în fuziune.

Iată sub ce formă neașteptată ni se dezvăluie Rembrandt ori de cîte ori iese din el însuși, pentru a răspunde unor obligații cu totul întîmplătoare. Iar puterea unui astfel de spirit, cînd trece cu sinceritate dintr-o lume într-alta, e atît de mare încît acest taumaturg se dovedește a fi totuși unul dintre martorii cei mai capabili să ne ofere o idee inedită despre lumea exterioară ca atare. Dar lucrările astfel concepute sînt puține la număr. Nu cred, și motivul e lesne de înțeles, ca vreunul din tablourile sale, vreau să spun vreuna din lucrările sale imaginate sau imaginare, să fi îmbrăcat vreodată această formă și această culoare relativ impersonale. De aceea nu întîlniți în opera lui această manieră de a simți și de a picta decît în cazurile cînd, fie că-i vorba de un capriciu, fie că-i vorba de-o obligație, ea se subordonează subiectului. Ne-am putea referi aici la cîteva portrete excepționale, risipite prin colecțiile Europei și meritînd un studiu aparte. Portretele din galeriile *Six* și *Van Loon* le datorăm așijderi unor astfel de momente de abandon, rare în viața unui om care a uitat atît de puțin de sine și nu s-a dăruit decît prin complezență, și spre aceste opere de

o frumusețe desăvârșită am să-i îndrum pe cei care vor să afle cum trata Rembrandt ființa omenească atunci cînd, din motive pe care le presupunem, consimțea să se ocupe numai de modelul său.

Cel mai celebru este acela al *primarului Six*. Datează din 1656, anul fatal, anul cînd, îmbătrînit, scăpătat, Rembrandt se retrăgea pe *Roosgracht* (canalul trandafirilor)⁶⁸, salvînd din belșugul de altădată un singur lucru ce prețuia cît toate celelalte la un loc, geniul său neștirbit. E de mirare că primarul, care de cincisprezece ani întreținea o strînsă prietenie cu Rembrandt și căruia acesta îi gravase portretul încă în 1647, a așteptat atîta vreme pînă să se lase pictat de ilustrul său prieten. Să fi avut, cu toată marea admirație pentru portretele lui Rembrandt, vreun motiv anume ce-l îndemna să pună la îndoială asemănarea lor? Știa doar cum procedase pictorul pe vremuri cu *Saskia*,⁶⁹ cu cîtă lipsă de scrupule se pictase pe sine însuși de vreo treizeci, patruzeci de ori pînă atunci. Oare se temea să nu constate și-n propriul său chip vreuna din infidelitățile la care fusese martor mai des decît oricine?

Fapt este că de data asta, brusc și desigur din respect pentru un om a cărui prietenie și ocrotire îl însoțeau și-n vremuri de grea restriște, Rembrandt se stăpînește de parcă spiritul și mîna nu făptuiseră niciodată cea mai mică abatere de la adevăr. E liber, dar scrupulos, binevoitor și sincer. După modelul acestui personaj foarte puțin himeric, el execută o pictură ce n-are nimic himeric, și aceeași mîna care semna cu doi ani în urmă, în 1654, *Bethsabaea* din muzeul Lacase, un studiu destul de bizar după natură, semnează unul dintre cele mai bune portrete din cîte pictase, iar ca meșteșug una dintre cele mai frumoase bucăți din cîte executase vreodată. Se abandonează mai mult și se supraveghează mai puțin. Natura i se impune și-l călăuzește. Transformarea la care supune lucrurile e imperceptibilă și-ar trebui să apropie de pînză un obiect real pentru a observa unele artificii în această pictură atît de gingașă și atît de bărbătească, atît de savantă și atît de naturală. Execuția este nervoasă, pasta cam groasă, netedă și fără reveniri, fără reliefuri inutile, fluidă, abundentă, mai degrabă apăsată și ușor pensulată pe margini. Nici o libertate exagerată, nimic forțat, nici un detaliu care să nu aibă o justificare secundară sau de prim ordin.

O atmosferă incoloră circulă în jurul personajului, observat la el acasă, în atitudinile sale obișnuite și-n hainele

de fiecare zi. Nu e chiar un gentilom, nici un burghez, e un bărbat distins, bine îmbrăcat, foarte degajat, cu o privire gravă fără să fie prea fixă, fizionomia calmă, expresia nițel absentă. Se pregătește să iasă, și-a pus pălăria și își pune mânuși de culoare cenușie. Mîna stîngă e înmănușată, dreapta e goală, nici una nici cealaltă nu-s terminate și nici n-ar mai putea să fie, într-atît de definitivă este eboșa în neglijența ei. Exactitatea tonului, adevărul gestului, rigoarea desăvîrșită a formei sînt impecabile și totul este exprimat exact așa cum trebuia. Restul era o chestiune de timp și de migală. Și nu i-aș reproșa nici pictorului și nici modelului faptul că s-au mulțumit cu o aproximație atît de spiritualizată. Părul e roșcat, pălăria neagră, fața lesne de recunoscut atît după culoare cît și după expresie, și-i tot atît de individuală pe cît de vie. Tunica e într-un gri deschis; pelerina scurtă aruncată pe umăr e roșie cu ceaprazuri de aur. Și una și alta cu culoarea lor firească și alegerea acestor două culori e tot atît de subtilă pe cît de exact este raportul dintre ele. Ca expresie morală, portretul e fermecător; ca adevăr, de o sinceritate absolută; ca artă, de-o neîntrecută măiestrie.

Care pictor ar fi fost în stare să facă un astfel de portret? Puteți să-l supuneți celor mai redutabile comparații, rezistă la orice încercare.

Rembrandt el însuși ar fi adus oare atîta experiență și independență, adică un asemenea acord de calități mature, înainte de-a fi trecut prin căutările profunde și marile îndrăzneli ce preocupă anii cei mai laborioși din viața sa? Nu cred. Nimic nu se pierde din strădaniile unui om, și totul e spre folosul său, chiar și greșelile. Există aici buna dispoziție a unui spirit care se destinde, simplitatea unei mîini care se odihnește și, mai presus de orice, un anume fel de-a interpreta viața propriu doar gînditorilor încercați cu probleme mai elevate. Din acest punct de vedere, și dacă ne gîndim la tentativele din *Rondul de noapte*, deplina reușită a portretului lui *Six* este, dacă nu mă înșel, un argument fără de replică.

Nu știu dacă portretele lui *Martin Daey* și al soției sale⁷⁰, cele două panouri ce împodobesc marele salon al palatului *Van Loon*, valorează mai mult, sau mai puțin, decît portretul primarului *Six*. Oricum, sînt mai surprinzătoare și mult mai puțin cunoscute pentru că însăși numele personajelor le recomandaseră mai puțin. De altfel, ele nu se leagă vădit nici de prima manieră a lui Rembrandt.

nici de cea de a doua. Mai mult chiar decât portretul lui *Six*, sînt o excepție în creația anilor săi de mijloc și nevoia obișnuită de-a clasa lucrările unui maestru după cutare sau cutare pagină de mare faimă a avut ca urmare, cred, considerarea lor drept niște pînze inexpresive, și, din acest motiv, au și fost cam neglijate. Una dintre ele, soțul, e din 1634, doi ani după *Lecția de anatomie*, cealaltă, soția, e din 1643, un an după *Rondul de noapte*. Nouă ani le despart și totuși par concepute în același timp, iar dacă prima nu amintește cîtuși de puțin perioada lui timidă, sînguincioasă, în pastă subțire și gălbuie, ilustrată cel mai bine de *Lecția de anatomie*, nimic, absolut nimic în cea de a doua nu trădează tentativele îndrăznețe în care tocmai se aventurase. Iată, foarte sumar indicată în cîteva însemnări, valoarea originală a acestor două pagini admirabile.

Soțul e în picioare, văzut din față, în tunică neagră, pantaloni negri, pălărie de fetru neagră, coleretă de ghipură, manșete de ghipură, fundă de ghipură la jartiere, cocarde mari de ghipură la pantofii negri. Brațul stîng e îndoit și mîna ascunsă sub o pelerină neagră, galonată cu satin negru; în mîna dreaptă depărtată și aruncată înainte, ține o mănușă de căprioară. Fondul este negricios, parchetul gri. Un cap frumos, blînd și grav, nițel rotund, ochi frumoși cu privirea deschisă; desen fermecător, larg, spontan și familiar, de-o naturalețe desăvîrșită. Pictură egaiă, ferm conturată, atît de consistentă și atît de amplă încît ar putea fi și în pastă subțire și în pastă groasă, fără să trezească vreo obiecție; închipuți-vă un Velasquez olandez, mai intim, mai recules. În ceea ce privește rangul personajului, modul cel mai delicat de a-l caracteriza expresiv; nu-i un principe, de abia mare senior; este un gentilom de familie bună, cu o educație aleasă, cu obiceiuri elegante. Veți găsi în această operă de pură sinceritate tot ce-i lipsea lui Rembrandt în *Lecția de anatomie*, tot ce avea să-i lipsească mai tîrziu în *Rondul de noapte*: rasă, vîrstă, temperament, într-un cuvînt viața cu tot ce are ea mai caracteristic.

Femeia este înfățișată deasemeni în picioare pe un fond negricios și pe un parchet gri, îmbrăcată așijderi în negru, cu colier de perle, brățară de perle, funde de dantelă de argint la cingătoare, cocarde de dantelă de argint, prinse pe condurii gingași de satin alb. E slabă, albă și prelungă. Capul drăgălaș e nițel înclinat și te privește cu ochi liniștiți, iar tenul de-o culoare nehotărîtă împrumută o

strălucire foarte puternică de la părul ce bate spre roșcat. O ușoară îngroșare a taliei, foarte cuviincios exprimată sub rochia largă, îi dă înfățișarea unei tinere matroane cît se poate de respectabilă. În mîna dreaptă ține un evantai de pene negre prins într-un lăntug de aur; cealaltă, atîrnînd de-a lungul trupului, e foarte pală, plăpîndă, prelungă, de-o încîntătoare noblețe.

Negru, gri, alb; nimic mai mult, nimic mai puțin și tonalitatea n-are pereche. O atmosferă invizibilă și cu toate acestea, aer; un modelaj nu prea acuzat, și cu toate acestea tot relief posibil; o manieră inimitabilă de-a fi precis fără meschinărie, de-a opune o execuție cît se poate de migăloasă unor ansambluri ample, desfășurate, de-a exprima prin ton luxul și valoarea lucrurilor: într-un cuvînt, o siguranță a ochiului, o sensibilitate a paletelor, o certitudine a mîinii, ce-ar putea asigura gloria oricărui maestru: iată, dacă nu mă înșel, calități uluitoare obținute de același om care cu numai cîteva luni în urmă semnase *Rondul de noapte*.

N-aveam oare dreptate să protestez împotriva lui Rembrandt în numele lui Rembrandt? Într-adevăr, presupunînd că *Lecția de anatomie* și *Rondul de noapte* ar fi fost tratate la fel, în respectul celor convenite, al fizionomiilor, al costumelor, al trăsăturilor tipice, n-ar fi oferit ele în acest gen de compoziții cu portrete un exemplu extraordinar, asupra căruia să meditezi și pe care să-l urmezi? Nu risca Rembrandt prea mult complicîndu-se? Era mai puțin original atunci cînd se mărginea la simplitatea acestor frumoase procedee? Ce limbaj sănătos și puternic, un pic de tradiție, dar atît de personal! De ce să-l schimbi din temelii? Îl chinuia atît de mult nevoia de a-și crea un idiom straniu, expresiv dar incorect, și pe care nici unul dintre urmașii săi nu l-a putut folosi fără să cadă în barbarisme? Iată întrebările ce s-ar pune de la sine, dacă Rembrandt și-ar fi consacrat toată viața pentru a picta personaje din epoca lui, ca *doctorul Tulp*, *căpitanul Kock*, *primarul Six*, *Martin Daey*; dar alta era marea preocupare a lui Rembrandt. Dacă pictorul de *aparențe* își găsise atît de spontan formula și-și atinsese cum s-ar spune dintr-o dată țelul, lucrurile stau altfel cînd e vorba de creatorul inspirat pe care urmează să-l vedem la lucru. Aceasta era mult mai greu de mulțumit, pentru că avea de spus lucruri care nu se tratează la fel ca niște ochi frumoși sau niște mîini frumoase, sau niște ghipuri bogate pe satinuri negre și pentru care o observație categorică, o paletă în culori deschise, cîteva locuțiuni

răspicate, deslușite și conchise nu sînt de ajuns.

Vă aduceți aminte de *Samariteanul milostiv*⁷ pe care îl avem la Luvru? Vă mai amintiți de omul acela mort pe jumătate, frînt de mijloc, susținut de umeri, ținut de picioare, sfărîmat, cu tot trupul schilodit, horcăind la fiecare zdruncinătură, desculț, cu picioarele adunate, cu genunchii lipiți, cu un braț înțepenit stîngaci pe pieptul scobit, cu fruntea îmbrobodită într-un bandaj pe care se văd urme de sînge? Vă mai amintiți de acea mică mască de suferință, cu un ochi pe jumătate închis, privirea ei stinsă, fizionomia de muribund, cu o sprînceană ridicată, gura aceea care geme și buzele ușor îndepărtate într-o strîmbătură pe care se stinge un scîncet? E tîrziu, totu-i învăluit în umbră; în afară de una sau două lumini plutitoare ce sînt atît de capricios așezate, atît de mobile și de ușoare, încît par să se plimbe pe pînză. Nimic nu rivalizează cu uniformitatea molcomă a amurgului. Abia ce deslușești în acest mister de sfîrșit de zi, în stînga tabloului, calul atît de frumos ca stil și copilul cu înfățișare bolnăvicioasă care se ridică în vîrfurile picioarelor, privește peste grumazul animalului și, fără cine știe ce înduioșare, îl urmărește cu privirea pînă la han pe rănitul cules pe drumuri, și dus cu grijă, care atîrnă greu în brațele celor ce-l poartă și scîncește.

Pînza e afumată, îmbibată cu tonuri sumbre de aur, cu grund foarte gros, mai ales foarte gravă. Materia e pămîntie și totuși transparentă; execuția e greoaie și totuși subtilă, șovăielnică și hotărîtă, anevoioasă și liberă, foarte inegală, incertă, pe alocuri vagă, iar pe alocuri de-o uluitoare precizie. Există ceva care îndeamnă la reculegere, gata să te avertizeze, admițînd că neatenția ar fi îngăduită în fața unei opere atît de imperioase, că însuși autorul a fost deosebit de atent și de recules cînd a pictat-o. Opriți-vă, priviți de departe, de aproape, examinați îndelung. Nici un contur aparent, nici un accent pus din rutină, o mare timiditate ce n-are nimic de-a face cu ignoranța și s-ar explica parcă prin teama de banalitate, sau prin valoarea pe care o acordă gînditorul exprimării imediate și directe a vieții; o structură a lucrurilor ce pare să existe în sine, aproape fără ajutorul formulelor cunoscute, și redă fără mijloace aparente incertitudinile și exactitățile naturii. Pulpe goale și picioare de-o construcție ireproșabilă, cu mult stil deosemeni; nu le poți uita în ciuda dimensiunii lor reduse, așa cum nu poți uita pulpele și picioarele lui Cristos din *Înmormîntarea* lui Tițian. Nimic în această față palidă,

uscată și îndurerată care să nu exprime ceva anume, ceva izvorînd din suflet, răzbătînd din adîncuri: slăbiciunea, suferința și parcă bucuria tristă de-a te vedea ajutorat cînd simți că mori. Nici o contorsiune, nici o trăsătură exagerată, nici o singură tușă în această manieră de-a reprezenta inexprimabilul, care să nu fie patetică și reținută; toate acestea dictate de-o emoție adîncă și traduse cu mijloace absolut extraordinare.

Cercetați în preajma acestui tablou ce n-are nimic spectaculos și pe care doar forța gamei sale generale îl impune de departe atenției celor ce știu să privească; străbate-ți imensa galerie, întoarceți-vă la nevoie în Salonul pătrat, consultați-i pe pictorii cei mai viguroși și mai iscusiți, de la italieni pînă la rafinații olandezi, de la Giorgione din *Concertul* (cîmpenesc, n. trad.) pînă la Metsu din *Vișita*, de la Holbein din *Erasmus* pînă la Terborch și Ostade; examinați-i pe pictorii de sentimente, de fizionomii, de atitudini, pe cei care observă cu migală sau pe cei plini de vervă; lămuriți-vă ce urmărește fiecare în parte, studiați-le căutările, măsurați-le domeniul, cum-păniți bine limbajul lor, și întrebați-vă apoi dacă zăriți undeva o asemenea intimitate în expresia unui chip omenesc, o emoție de această natură, atîta ingenuitate în felul de-a simți, într-un cuvînt ceva tot atît de delicat conceput, tot atît de delicat spus, și spus în termeni fie mai originali, fie mai fermecători, fie mai desăvîrșiți. Pînă la o anumită limită, am putea defini perfecțiunea lui Holbein, ba chiar și tulburătoarea frumusețe a lui Leonardo. Am putea spune cu oarecare aproximație, cît de atent și cu cîtă vigoare trebuie să fi observat primul trăsăturile omenești pentru a reuși să ajungă la asemănări atît de izbitoare, la o formă atît de precisă, la un limbaj atît de limpede și-atît de riguros. Am izbuti poate să întrezărim în ce lume ideală de formule înalte și tipuri vizate a ghicit Leonardo chipul ce avea să fie al *Giocondei* și cum din această concepție inițială a scos privirea în diferite variante a *Sfîntului Ion* și a *Fecioarelor* sale. Și mai lesne încă am explica legile desenului la imitatorii olandezi. Natura li se impune pretutindeni și-i învață, îi susține, îi reține și le călăuzește deopotrivă mîna și ochiul. Dar Rembrandt? Dacă vom căuta idealul său în lumea superioară a formelor, ne vom da seama că n-a văzut acolo decît frumuseți morale și urîciuni fizice. Dacă vom căuta punctele sale de sprijin în lumea reală, vom descoperi că exclude dintr-însa tot ce folosesc ceilalți, că o cunoaște la fel de bine, n-o privește decît

aproximativ, și că, deși o adaptează trebuințelor sale, nu i se supune aproape niciodată. Cu toate acestea, e mai firesc ca nimeni altul deși se ține mai departe de natură, mai familiar deși e mai puțin prozaic, mai trivial și tot atât de nobil, urît în tipurile sale, extraordinar de frumos prin semnificația fizionomiilor; mai puțin îndemînatic în ce privește mîna, cu alte cuvinte nu totdeauna și nu la fel de sigur de ceea ce face și cu toate acestea de-o iscusință atât de rară, atât de fecundă și atât de cuprinzătoare încît poate merge de la *Samaritean* la *Sindici*, de la *Tobie* (*Arhanghelul Rafael părăsindu-l pe Tobie*) la *Rondul de noapte*, de la *Familia dulgherului* (*Sfînta Familie* n. trad.) la *Portretul lui Six*, la portretele soților *Daey*, adică de la sentimentul pur la spectacolul aproape pur și de la deplina intimitate la deplina măreție.

Ceea ce vă spun despre *Samaritean* v-aș spune și despre *Tobie*, o voi spune cu atât mai vîrtos despre *Pelerinii la Emmaus*, o minunăție cam prea surghiunită într-un ungher din Luvru și care poate sta alături de capodoperele maestrului. Acest mic tablou în care compoziția e nulă, culoarea ternă, de-o factură discretă și aproape stîngace, ar fi de ajuns pentru a statornici pentru vecie măreția unui om. Fără să mai vorbim despre discipolul care înțelege și-și împreunează mîinile, de cel care se miră, pune șervetul pe masă, se uită țintă la capul lui Cristos și spune răsplat ceea ce în limbaj obișnuit s-ar putea traduce printr-o exclamație de uimire, fără să mai vorbim despre tînărul argat cu ochi negri care aduce o tavă și nu-i în stare să vadă altceva decît un om care avea de gînd să mănînce, nu mănîncă și se închină cu evlavie, am putea păstra din această operă unică numai chipul lui Cristos și încă ar fi destul. Care pictor n-a făcut un Cristos, la Roma, la Florența, la Siena, la Milano, la Veneția, la Băle, la Bruges, la Anvers, de la Leonardo, Rafael și Tițian pînă la Van Eyck, Holbein, Rubens și Van Dyck? Și cum nu l-au mai zeificat, umanizat, transfigurat, înfățișat în viața, patimile și moartea sa? Și cum nu i-au mai povestit peripețiile existenței sale pămîntești cum nu i-au conceput nimburile apoteozei? Cine l-a închipuit vreodată în felul acesta: palid, slăbit, văzut din față dumicînd pîinea ca și în seara Cinei, în rasa lui de pelerin, cu buzele negre pe care patimile îndurate au lăsat urme, cu ochii mari și căprii, blînzi, larg deschiși și ridicați spre ceruri, cu aureola sa rece, un soi de fosforescență jur împrejurul său ce-l învăluie într-o aură tulbure și, în sfîrșit, expresia aceea misterioasă a unei

făpturi vii care respiră dar care a trecut desigur prin moarte?

Atitudinea acestui strigoi divin, gestul cu neputință de descris, desigur cu neputință de copiat, pasiunea înflăcărată a acestei fețe al cărei tip e exprimat fără trăsături și-a cărei expresie se datorează mișcării buzelor și privirii — toate acestea inspirate nu se știe de unde și produse nu se știe cum, sînt neprețuite. Nici o artă nu amintește de ele, nimeni înainte de Rembrandt, nimeni după el nu le-a rostit.

Trei dintre portretele semnate de mîna lui și aflate în galeria noastră sînt de aceeași esență și de aceeași valoare: un *Portret* (numărul 413 din catalog), frumosul bust de *Tînăr bărbat* cu mustăcioară și părul lung (numărul 417) și *Portretul de femeie*⁷² (numărul 419) poate acela al Saskiei către sfîrșitul scurtei sale vieți.

Ca să înmulțim exemplele, adică mărturiile supleței și forței sale, ale prezenței de spirit atunci cînd visează, ale minunatei sale lucidități atunci cînd discerne invizibilul, ar trebui să cităm și *Familia dulgherului* (*Sfînta familie* n. trad.) în care Rembrandt se aruncă din plin în miracolul luminii, de astă dată cu deplină reușită, căci lumina există în adevărul subiectului său, și mai ales cei *Doi Filozofi*⁷³, două minunății de clarobscur pe care numai el era în stare să le realizeze pe tema abstractă a *Meditației*.

Iată, dacă nu mă înșel, în cîteva pagini, nu cele mai celebre, o expunere privind facultățile neasemuite și maniera într-adevăr frumoasă a acestui spirit ales. Notați că aceste tablouri au date diferite și ca atare nu se prea poate stabili în ce moment al carierei sale și-a stăpînit mai bine gîndirea și meșteșugul, ca poet. E limpede că, începînd cu *Rondul de noapte*, în procedeele sale materiale se vădește o schimbare, cîteodată un progres, cîteodată numai o tendință, o deprindere nouă; dar meritul adevărat și profund al lucrărilor sale n-are aproape nimic de a face cu noutățile de execuție. El revine de altminteri la limbajul său incisiv și foarte suplu, atunci cînd nevoia de-a spune răspicat niște lucruri profunde biruie în spiritul său ispita de-a le spune mai energic decît altădată. *Rondul de noapte* e din 1642, *Tobie* din 1637, *Familia dulgherului* din 1640, *Samariteanul* din 1648, cei *Doi Filozofi* din 1633, *Pelerinii din Emmaus*, cel mai limpede și mai înfiorat, din 1648. Și dacă *Portretul* său e din 1634, *Tînărul bărbat*, unul dintre cele mai desăvîrșite din cîte au ieșit din mîna lui, e din 1658. Singura concluzie pe care o

voi trage din această înșiruire de date este că la șase ani după *Rondul de noapte* el semna *Pelerinii la Emmaus* și *Samariteanul*; or, atunci cînd după asemenea succes, în plină glorie și ce glorie zgomotoasă! aplaudat de unii, contrazis de ceilalți, te potolești ajungînd la atîta umilință, te stăpînești îndeajuns pentru a te întoarce de la atîta zarvă la atîta înțelepciune, înseamnă că alături de novatorul care caută, de pictorul care se străduiește să-și desăvîrșească resursele, există gînditorul care-și urmează opera așa cum poate, așa cum o simte, aproape totdeauna cu forța clarvăzătoare a inteligențelor strălucite de intuiții.

XV. SINDICII POSTĂVARI

O dată cu *Sindicii* știm ce înseamnă un Rembrandt definitiv. În 1661 mai avea de trăit doar opt ani. În timpul acestor ultimi ani de viață, triști, apăsători, de mare singurătate, de muncă intensă, meșteșugul urmă să se îngreuieze; cât despre manieră, ea avea să rămână neschimbată. Dar se schimbase chiar atât de mult? Analizînd lucrările sale din 1632 și pînă la *Sindicii postăvari*, de la punctul de pornire la punctul de sosire, care sînt variațiunile ce s-au produs în manifestările acestui geniu încăpățînat și atât de deosebit de ceilalți? Execuția a devenit mai expeditivă, tușa e mai amplă, materia mai grea și mai substanțială, structura mai rezistentă. Soliditatea construcțiilor primare e cu atât mai mare cu cît mîna trebuie să acționeze mai impetuos pe suprafețe. E ceea ce se chiamă a trata *magistral* o pînză, căci într-adevăr astfel de elemente sînt greu de mînuit, deseori în loc să le stăpînești după bunul tău plac, devii sclavul lor, și-i nevoie de un lung trecut de experiențe fericite pentru a folosi fără prea multe riscuri asemenea mijloace. Rembrandt ajunsese la acest grad de siguranță treptat și mai degrabă cu întreruperi, în salturi neașteptate, urmate de întoarceri îndărăt. Cîteodată unele tablouri foarte cuminți succedaseră, așa cum v-am spus, unor lucrări ce nu erau de loc; dar în cele din urmă, după acest lung drum de treizeci de ani, ajunsese să se fixeze în toate privințele și *Sindicii* pot trece drept un fel de rezumat al achizițiilor sale ori mai bine spus, rezultatul strălucit al certitudinilor sale.

E vorba de niște portrete reunite în același cadru, nu cele mai bune, dar comparabile cu cele mai bune pe care le-a executat în acești ultimi ani. Bineînțeles, n-au

nimic comun cu portretele soților Martin Daey. N-au nici prospețimea de accent și nici precizia coloristică a portretului lui *Six*. Sînt concepute în stilul umbrît, roșcat și viguros al *Tînărului bărbat* de la Luvru și mult mai bine decît *Sfîntul Matei*, care datează din același an și unde bătrînețea începe să se trădeze. Veșmintele și pălăriile sînt negre, dar din acest negru răzbat profunde tonuri roșcate; rufăria este albă, dar smălțuită din belșug cu bistru; fețele, extrem de vii, sînt însuflețite de niște ochi frumoși, luminoși și direcți, care nu privesc țință către spectator, dar a căror căutătură te urmărește totuși, te interoghează, te ascultă. Sînt individuali și asemănători. Avem într-adevăr de a face cu niște burghezi, niște neguțatori, dar oameni de vază, întruniți la ei acasă în fața unei mese acoperite cu un covor roșu, cu registrul lor deschis în față, surprinși în toiul unei consfătuirii. Sînt ocupați fără să acționeze, vorbesc fără să miște din buze. Nici unul nu pozează, toți trăiesc. Negrurile se afirmă sau se estompează. O atmosferă caldă, înzecită prin valori, învăluie totul în demi-tente bogate și grave. Relieful rufăriei, al fețelor, al mîinilor este extraordinar, și vioiciunea neobișnuită a luminii este atît de subtil observată de parcă natura însăși i-ar fi dat și calitatea și măsura. Mai că am spune despre acest tablou că-i unul dintre cele mai stăpînite și mai moderate, într-atît de exacte sînt echilibrele sale, dacă n-am întrezări în toată această maturitate plină de sînge rece mult nerv, mult neastîmpăr și multă pasiune. E un lucru superb. Luați cîteva din frumoasele șale portrete concepute în același spirit, și sînt destule, și veți avea o idee de ceea ce înseamnă o reunire ingenios alcătuită din patru sau cinci portrete de prima mînă. Ansamblul e măreț, opera e decisivă. Nu putem spune că revelează un Rembrandt mai viguros, nici chiar mai îndrăzneț, dar dovedește că pictorul a sucit și răsucit aceeași problemă, aflîndu-i în cele din urmă soluția.

De altfel, este o pagină prea celebră și prea pe bună dreptate consacrată pentru ca să mai insist asupra-i. Ceea ce aș vrea să fie bine stabilit, iată: ea este în același timp și foarte reală și foarte imaginată, copiată și concepută, stăpînită cu prudență și magnific pictată. Toate străduințele lui Rembrandt și-au atins așadar scopul, nici o căutare n-a fost zadarnică. Ce-și propunea, în definitiv? Înțelegea să trateze natura însuflețită cam tot așa cum trata și ficțiunile, să amestece idealul cu adevărul. Mulțumită cîtorva paradoxuri reușește să facă într-adevăr acest

lucru înnodînd astfel unul de altul toate inelele frumoasei sale cariere. Cei doi oameni care-și împărțiseră multă vreme forțele spiritului său își dau mîna în ceasul acesta de reușită deplină. El își încheie viața printr-o înțelegere cu el însuși și printr-o capodoperă. Îi era oare hărăzit să afle pacea spiritului? Cel puțin o dată cu semnarea *Sindicilor* a putut să-și închipuie că a sosit și această zi. Un ultim cuvînt ca să termin o dată cu *Rondul de noapte*. V-am spus că subiectul mi se părea aici prea real pentru a admite atîta magie și prin urmare fantazia ce-l tulbură nu mi se părea la locul ei, — că, luat drept reprezentarea unei scene reale, tabloul se explica rău, iar înfățișat ca operă de artă îi lipseau resursele idealului, adică elementul firesc în care Rembrandt se afirma cu toate meritele sale. V-am mai spus că în acest tablou începea să se manifeste o calitate de netăgăduit: arta de-a introduce, într-un cadru întins și într-o scenă atît de amplu desfășurată, un nou tip de pitoresc, o transformare a lucrurilor, o torță a clarobscurului ale cărei secrete nimeni nu le-a cunoscut atît de profund nici înainte de el și nici după. M-am încumetat să spun că acest tablou nu demonstrează nicidecum că Rembrandt ar fi fost un mare desenator, în sensul în care înțelegem de obicei desenul, că vedește toate diferențele ce-l despart de marii și adevărații colorişti; n-am spus distanța, căci între Rembrandt și marii mînuitori ai paletelor sînt numai deosebiri și nu grade. În sfîrșit, am încercat să explic de ce mai ales în această operă, el nu este, deasemeni, nici ceea ce se cheamă un bun executant, și am folosit tablourile sale de la Luvru precum și portretele familiei Six pentru a stabili că, atunci cînd consimte să vadă natura ca atare, meșteșugul său e admirabil, iar atunci cînd exprimă un sentiment, chiar dacă-i vorba de un sentiment ce pare inexprimabil, este un executant fără pereche. N-am schițat astfel conturile și limitele aproximative ale acestui spirit ales? Și nu vă este ușor să trageți concluziile?

Rondul de noapte e un tablou intermediar în viața lui, pe care o împarte aproape în două jumătăți, mijlociu sub aspectul facultăților sale. El scoate la iveală, manifestă, tot ce putem aștepta din partea unui geniu atît de mlădios. Nu-l conține, nu marchează desăvîrșirea sa în nici unul din genurile pe care le-a tratat, dar ne face să presimțim că poate fi desăvîrșit în multe dintre ele. Capetele din fund, una sau două fizionomii din primele planuri dau măsura portretistului și arată în ce constă noua manieră

de-a trata asemănarea prin mijlocirea vieții abstracte, prin viața însăși. O dată pentru totdeauna, maestrul clarobscurului va fi dat acestui element confundat pînă atunci cu multe altele, o expresie distinctă. Va fi dovedit că el există în sine, independent de forma exterioară și de colorit, și va putea prin forța sa, prin varietatea întrebuințării sale, prin vigoarea efectelor, prin numărul, profunzimea sau subtilitatea ideilor pe care le exprimă, să devină principiul unei arte noi.

Va fi dovedit că se poate rezista la comparații strivitoare, fără colorit, numai și numai prin acțiunea luminilor asupra umbrelor. Va fi formulat astfel mai categoric decît oricare altul legea *valorilor*, aducînd servicii incalculabile artei noastre moderne. Fantazia lui s-a rătăcit în această operă cu un subiect cam prozaic. Și cu toate acestea *Fetița cu cocoșul*, fie că are sau nu un rost acolo, dovedește, prin simplul fapt că există, că acest mare portretist e mai presus de orice un vizionar, că acest colorist cu totul excepțional e în primul rînd un pictor al luminii, că atmosfera lui stranie este aerul prielnic concepțiilor sale, și că în afara naturii sau mai degrabă în străfundurile naturii există lucruri pe care singur acest pescuitor de perle le-a descoperit.

Un mare efort și cîteva mărturii interesante, iată, după părerea mea, tot ce conține mai pozitiv acest tablou. Este incoerent numai pentru că urmărește țeluri contradictorii. Este obscur numai pentru că subiectul însăși era incert, iar concepția nu prea limpede. Este violent numai pentru că spiritul pictorului se încorda să-l cuprindă, și excesiv numai pentru că mîna ce-l executa era mai puțin hotărîtă decît îndrăzneată. Se caută într-însul mistere ce nu există de fapt. Singurul mister pe care-l descopăr este eterna și tainica luptă dintre realitate așa cum se impune ea și adevărul pe care îl concepe o inteligență îndrăgostită de himere. Importanța lui istorică provine din grandoarea execuției și din importanța tentativelor pe care aceasta le rezumă, celebritatea sa din faptul că e straniu; în sfîrșit, meritul său cel mai puțin îndoielnic nu-i vine din ceea ce este, ci, v-am spus-o, din ceea ce afirmă și din ceea ce anunță.

O capodoperă n-a fost niciodată, după cîte știu, o operă fără de cusur; dar, de obicei, ea reprezintă cel puțin o expunere categorică și completă a facultăților unui maestru. Așa stînd lucrurile, am putea socoti oare tabloul din Amsterdam drept o capodoperă? Nu cred. Am putea scrie după această singură pagină un studiu

într-adevăr judicios cu privire la acest geniu de mare anvergură? am avea oare măsura lui? Dacă *Rondul de noapte* ar dispărea, ce s-ar întâmpla? ce vid, ce lacună? Și ce s-ar întâmpla dacă cutare și cutare tablouri, cutare și cutare portrete ar dispărea deasemeni? Care dintre aceste pierderi ar micșora cel mai mult sau cel mai puțin gloria lui Rembrandt și pentru care dintre ele ar avea de suferit posteritatea cel mai mult? În sfârșit, putem spune oare că îl cunoaștem perfect pe Rembrandt după ce l-am văzut la Paris, la Londra, la Dresda? și l-am cunoaște oare perfect dacă nu l-am fi văzut decât la Amsterdam în tabloul ce trece drept opera sa capitală?

Îmi place să cred că lucrurile stau cu *Rondul de noapte* întocmai ca și cu *Adormirea Maicii Domnului* de Tițian, o pagină capitală și foarte semnificativă, care nu-i însă nici pe departe unul din tablourile sale cele mai bune. Îmi închipui deasemeni, fără să fac vre-o apreciere în ce privește meritele operelor, că Veronese ar rămîne un anonim dacă n-ar fi reprezentat decât cu *Răpirea Europei*, una dintre cele mai celebre și desigur dintre cele mai bastarde pagini ale sale, o operă care, departe de-a prezice un pas înainte, anunță mai degrabă decăderea omului și declinul unei școli întregi. Precum se vede, *Rondul de noapte* nu-i singura inadvertență din cîte există în istoria artei.

XVI. REMBRANDT

Viața lui Rembrandt, ca și pictura sa, e plină de demitente și de unghere întunecoase. Pe cât se arată Rubens în toată strălucirea operelor sale, a vieții sale publice, a vieții sale private, deslușit, luminos și scînteind de spirit, de voioșie, de grație trufașă și de măreție, pe atît se ascunde Rembrandt și veșnic pare să tăinuiască ceva, fie că-i vorba de pictura, fie că-i vorba de viața sa. Nici palat cu fastul de casă al unui așezămînt de mare senior, nici de trai strălucitor și galerii de modă italianească. O locuință cît se poate de obișnuită, casa cenușie a unui negustoraș oarecare și harababura unui interior de colecționar, de anticar, de amator de stampe și de rarități. Nici un fel de îndeletnicire publică, care să-l scoată din atelier și să-l amestece în treburile politice ale vremii sale, nici un fel de favoruri deosebite, care să-l fi legat vreodată de vreun principe. Nici vorbă de onoruri oficiale, decorații, titluri, cordoane, nimic care să-l amestece mai de aproape sau mai de departe în cine știe ce eveniment, sau cu cine știe ce personaje, și care l-ar fi scos din uitare, căci ocupîndu-se de ele, istoria l-ar fi pomenit în treacăt și pe dînsul. Rembrandt aparținea stării a treia, abia stării a treia, cum s-ar fi spus în Franța anului 1789. El făcea parte din acea gloată care înghite indivizii, ale cărei moravuri sînt banale, obiceiurile lipsite de orice notă de originalitate care să le mai înnobileze cît de cît; și chiar în această țară protestantă, republicană, fără prejudecăți nobiliare unde, zice-se, domnea egalitatea între clase, ciudățenia geniului său n-a putut împiedica mediocritatea socială a omului să-l cufunde în straturile obscure ale societății și să-l înecă acolo.

Foarte multă vreme, tot ce s-a știut despre el se întemeia doar pe mărturia lui Sandrart sau a ciracilor săi, cel puțin cei care au scris, Hoogstraeten, Houbraken⁷⁴ și totul se mărginea la câteva legende de atelier, la niște informații contestabile, la niște judecăți prea ușurate, la simple trăncăneli. Personalitatea lui era redusă la câteva bizarerii, manii, unele trivialități, defecte, aproape vicii. Se spunea că-i interesat, lacom, ba chiar avar, cam speculant, iar pe de altă parte că-i risipitor și-și cheltuiește banii fără chibzuință, dovadă fiind ruina sa⁷⁵. Avea o sumedenie de elevi, îi izola în camere compartimentate, veghea să nu comunice între ei și să nu se influențeze reciproc, și scotea din acest învățământ meticolos o groază de parale. Se citează câteva fragmente din lecțiile sale orale, pe care le-a înregistrat legenda, care sînt niște simple adevăruri de bun simț, dar fără vreo importanță practică. Nu văzuse Italia, nu recomanda această călătorie, fapt ce i-a atras reproșuri amare din partea foștilor săi discipoli deveniți doctori în estetică, oferindu-le totodată prilejul să regrete că maestrul lor n-a adăugat această cunoaștere la doctrinele sale sănătoase și la talentul său original. I se cunoșteau gusturile ciudate, pasiunea pentru tot soiul de hîrburi, vechituri orientale, căști, săbii, covoare din Asia. Pînă să cunoști mai exact piesă cu piesă mobilierul său de artist și toate curiozitățile instructive și folositoare pe care le îngrămadise în casa lui, nu deslușeai decît un talmieș-balmeș de obiecte heteroclite, ținînd de științele naturii și de bazar, panoplii cu arme primitive, animale împăiate, buruieni uscate.

Te-ai fi crezut într-un talcioc, într-un laborator cu iz de științe oculte și cabală, și toată această dezordine barocă îmbinată cu lăcomia de bani de care era bănuît, întipărea pe figura meditativă și arțăgoasă a acestui trudit înverșunat nu știu ce expresie compromițătoare de alchimist.

Poza cu furie în fața oglinzii și-și picta propriul chip, dar nu ca Rubens, care se înfățișa în tablouri eroice, în ținută de cavalier, de războinic, înconjurat de personaje de epopee, ci absolut singur, într-o mică ramă, ochi în ochi, pentru sine și numai de dragul unei lumini razante sau a unei demi-tente mai rare jucînd pe planurile rotunjite ale feței sale masive cu obraji congestionați. Își răsucea mustățile, puneă aer și mișcare în părul ușor cîrlionțat; surîdea cu o buză groasă și sangvină, iar ochiul său mic înfundat sub arcadele stufoase scăpăra

într-o privire ciudată în care se citea deopotrivă pasiune, fixitate, insolență și mulțumire de sine. Nu era un ochi oarecare. Masca era compusă din planuri solide; gura era expresivă, bărbia voluntară. Între sprâncene, munca brăzdase două dîre verticale, niște umflături, și ridul acela dobîndit din obiceiul de-a se încrunta specific unei gîndiri ce se concentrează, răsfrînge senzațiile primite și se străduiește să acumuleze. Se gătea de altfel și se deghiza ca un actor. Veșmintele și podoabele și le procura din propria sa garderobă; își punea tot soiul de turbane, toci de catifea, pălării, tunici, mantii, uneori o platoșă; își agăța cîte un giuvaer la tocă sau la pălărie, lanțuri de aur cu nestemate la gît. Și dacă n-am mai ști cîte ceva cu privire la tăinuitele sale căutări, ne-am putea întreba dacă toate aceste îngăduințe ale pictorului față de model nu erau decît slăbiciuni omenеști pe care artistul le încuviința. Mai tîrziu, spre bătrînețe, în zilele sale de restriște, îl vedem apărînd în veșminte mai grave, mai modeste, mai veridice; fără aur, fără catifele, în niște laibăre de culoare închisă, cu capul înfofolit într-o basma, cu fața întristată, zbîrcită, măcinată, ținînd paleta în mîinile sale aspre. Această ținută de om dezamăgit fu noua înfățișare pe care a luat-o o dată trecut de cincizeci de ani, dar ea nu face altceva decît să complice și mai mult ideea adevărată pe care ne-ar face plăcere să ne-o formăm despre dînsul.

Pe scurt, toate acestea nu întregeau un ansamblu prea armonios, nu se legau, nu concordau cu semnificația operelor sale, cu înalta valoare a concepțiilor sale, cu adîncă seriozitate a țelurilor sale obișnuite. Asperitățile acestui caracter rău definit, aspectele dezvăluite cu privire la obiceiurile sale aproape inedite se detașau cu oarecare stridență pe fondul unei existențe cenușii, neutre, încețoșată de incertitudini și care din punct de vedere biografic e destul de tulbure.

De atunci încoace, lumina a cuprins aproape toate zonele ce rămăseseră mai tulburi în acest tablou tenebros. Istoria lui Rembrandt este întocmită și încă foarte bine în Olanda, ba chiar și în Franța, după izvoare olandeze. Datorită lucrărilor unuia dintre cei mai fervenți adoratori ai săi, domnul Vosmaert⁷⁶, știm acum despre Rembrandt dacă nu tot ce-i important de știut, cel puțin tot ce se va ști probabil vreodată, și asta-i destul pentru a-l face iubit, compătimit, prețuit și, cred eu, înțeles așa cum trebuie.

239 Văzut din afară, Rembrandt era un om pașnic, iubindu-și

căminul, viața casnică, gura sobei, un familist, avînd un temperament de soț, de loc muieratic, un monogam care n-a putut suporta niciodată nici burlăcia, nici văduvia, și pe care împrejurări prost lămurite l-au silit să se însoare de trei ori⁷⁷; un sedentar, se-nțelege de la sine; nu prea econom, căci n-a știut să-și facă bine socotelile; de loc avar, căci s-a ruinat, și, dacă pentru bunăstarea lui a cheltuit puțin, în schimb și-a irosit banii, pare-se, pentru a satisface curiozitățile spiritului său; greu de făcut casă bună cu dînsul, pesemne bănuitor, singuratic în toate și-n sfera lui modestă o ființă ciudată. N-a trăit fastuos, dar s-a bucurat de un soi de belșug ascuns, comori tănuite în valori artistice, ce i-au adus multe bucurii, pe care le-a pierdut apoi într-un dezastru total și care, într-o zi într-adevăr cumplită, au fost vîndute sub ochii lui, pe nimica toată. Nu erau numai vechituri, asta a ieșit la iveală din inventarul întocmit cu ocazia vînzării, judecînd mobilierul de care posteritatea s-a ocupat multă vreme fără să-l cunoască⁷⁸. Se aflau acolo sculpturi de marmoră, tablouri italienești, tablouri olandeze, o sumedenie de opere de-ale lui, mai ales gravuri, și dintre cele mai rare, pe care le achiziționa în schimbul propriilor sale lucrări, sau le plătea cu bani grei. Ținea la toate aceste obiecte frumoase, ciudat adunate și cu multă pricepere, ca la niște prieteni de singurătate, martorii trudei sale, confidenții gîndurilor sale, inspiratorii spiritului său. Probabil că tezauriza ca un *dilettante*, ca un erudit, ca un rafinat amator de plăceri intelectuale, și poate că așa trebuie explicată forma neobișnuită a unei zgîrcenii căreia nu i se înțelegea semnificația intimă. Cît privește datoriile, din pricina cărora a ajuns în cele din urmă la sapă de lemn, avea destule încă de pe vremea cînd, într-o corespondență ce ne-a fost păstrată, se socotea bogat. Era destul de mîndru, și semna polițe cu nepăsarea omului care nu cunoaște prețul banilor și nu socotește exact nici cîți are, nici cîți datorează.

A avut o soție fermecătoare, *Saskia*, care a fost ca o rază de lumină în acest veșnic clarobscur și timp de cîțiva ani, prea scurți, ea a introdus aici, dacă nu chiar eleganță și farmece cu adevărat reale, ceva ca o strălucire mai vie. Ceea ce lipsește în acest interior posomorît, precum și în truda lui ursuză de concentrată profunzime, este comunicativitatea, un strop de tinerețe drăgăstoasă, de grație femeiască și de duioșie. I le aducea oare *Saskia*? Nu se vede clar. A fost îndrăgostit de ea, se spune, a

pictat-o deseori, a împopoțonat-o, cum făcuse și cu el însuși, cu tot soiul de veșminte bizare sau magnifice, a îmbrăcat-o ca și pe el însuși cu un soi de fast improvizat, a reprezentat-o în *Evreică*, în *Odaliscă*, în *Judita*, poate că și-n *Suzana* și-n *Bethsabaea*⁷⁹, dar se pare că niciodată n-a pictat-o așa cum arăta aieveja, și n-a lăsat nici un portret, îmbrăcat sau nu, care să fie fidel. Iată tot ce știm despre bucuriile sale casnice mult prea de timpuriu pierdute. Saskia a murit tânără, în 1642, chiar în anul când el lucra la *Rondul de noapte*. Cît despre copiii săi, căci a avut mai mulți din cele trei căsnicii, trebuie spus că în tablourile sale nu întâlnim o singură dată măcar chipul drăgălaș și rîzător al vreunuia din ei⁸⁰. Fiul său, Titus, a murit cu cîteva luni înaintea sa. Ceilalți se pierd în întunericul ce-a învăluit ultimii săi ani și s-a prelungit după moartea lui.

E știut că în viața ilustră, atît de palpitantă și-ntotdeauna fericită a lui Rubens, a existat, la întoarcerea sa din Italia, cînd se simțea dezrădăcinat în propria-i țară, apoi după moartea Isabellei Brandt, cînd s-a pomenit văduv și singur în casa lui, un moment de mare slăbiciune și parcă o neașteptată sfîrșeală. O dovedesc scrisorile sale. În cazul lui Rembrandt e cu neputință să știi ce-a pătimit în inima lui. Saskia moare, truda lui continuă fără o zi de răgaz, o constatăm după data tablourilor și mai bine încă după acvafortele sale. Toată averea i se duce de rîpă, e tîrît la judecata datoriilor, pierde tot ce iubea: el își ia șevaletul, se instalează aiurea, și nici contemporanii săi, nici posteritatea n-au cules un singur strigăt, un plîns de la această fire stranie pe care ai fi crezut-o doborîtă pe vecie. Producția sa nu slăbește și nici nu declină. Favorurile îl părăsesc o dată cu bogăția, cu fericirea, cu bunăstarea; el răspunde la nedreptățile soartei, la infidelitățile opiniei publice cu portretul lui *Six* și cu acela al *Sindicilor*, ca să nu mai pomenim de *Tînărul bărbat* de la Luvru și de atîtea altele clasate printre operele sale cele mai serioase, cele mai convinse și cele mai viguroase. În perioadele de doliu, copleșit de nenorociri umilitoare, păstrează un fel de impasibilitate, ce-ar fi cu totul de neînțeles dacă n-am ști de cîtă energie, nepăsare sau promptitudine a uitării e capabil un suflet preocupat de viziuni profunde.

O fi avut mulți prieteni? Se pare că nu; cu siguranță nu toți cei pe care îi merita: nici Vondel⁸¹, care era el însuși un familiar al casei Six: nici Rubens, pe care-l cunoștea bine, care a trecut prin Olanda în 1636⁸², i-a vizitat pe

toți pictorii celebri, cu excepția lui, și-a murit în anul premergător *Rondului de noapte*, fără ca numele lui Rembrandt să figureze în scrisorile sau colecțiile sale. Era sărbătorit, foarte căutat, se bucura de multă vază? Nicidecum. Când vine vorba despre el în diverse *Apologii*, în scrieri, în poezioare vremelnice și strict ocazionale e pomenit doar în treacăt, dintr-un vag spirit de justiție, întâmplător, fără prea mult entuziasm. Literații aveau alte preferințe, Rembrandt venea abia după aceea, el, singurul ilustru. În ceremoniile oficiale, în tot soiul de sărbători cu mare pompă, uitau de el sau, cum s-ar spune, nu-i de văzut nișăieri, în primele rînduri în tribune.

În ciuda geniului său, a gloriei sale, a nemaipomenitului entuziasm care a împins către dînsul mulți pictori în epoca debuturilor sale, ceea ce numim noi lumea bună era, chiar și la Amsterdam, un mediu social ale cărui porți i-au fost poate întredeschise, dar din care n-a făcut parte niciodată. Nici portretele pe care le făcea și nici făptura sa nu-l recomandau. Deși executase unele magnifice și înfățișînd personaje de vază, ele nu erau nici pe departe niște opere agreabile, naturale, lucide, care să-l fi putut introduce în anumite cercuri, să-l facă să fie gustat și admis. V-am spus cum s-a despăgubit mai târziu, apelînd la Van der Helst, căpitanul Kock, care figurează în *Rondul de noapte*; cît despre Six, un tinerel pe lîngă dînsul, stărui în convingerea că nu s-a lăsat pictat decît cu de-a sila, iar atunci cînd Rembrandt se ducea la acest personaj oficial, se ducea mai degrabă la primar și la Mecena decît la prieten⁸³. De obicei și de preferință, frecventa oameni mărunți, prăvăliași, mic burghezi. Aceste relații foarte umile, dar de loc înjositoare, cum se spunea, au fost chiar prea desconsiderate. Nu lipsea mult ca să fie acuzat de destrăbălare, tocmai el care nu călca prin cîrciumi, lucru rar pe atunci, deoarece după zece ani de văduvie lumea începu să-l bănuiască pe acest singuratic că întreține legături suspecte cu slujnica sa. Drept urmare, slujnica fu dojenită, iar Rembrandt destul de bîrfit. În momentul acela, de altfel, totul mergea prost, avere, reputație, iar cînd pleacă de pe *Breestraat*, rămînînd pe drumuri, fără un ban, dar cu toate datoriile achitate⁸⁴, nici talentul, nici gloria dobîndită nu mai contează. I se pierde urma, e dat uitării, și dispare în mărunta viață obscură și plină de griji din care, la drept vorbind, nu ieșise niciodată.

Precum se vede, era un om ciudat din toate privințele, un visător, poate un taciturn, deși figura lui spune

contrariul; un caracter poate colțuros și cam aspru, încordat, tăios, greu de contrazis, și mai greu încă de convins, nestatornic în fond, rigid în comportări, cu siguranță un original. Și dacă la început a fost celebru și răsfățat și laudat, în ciuda invidioșilor, a mărginiților, a pedanților și-a imbecililor, ei s-au răzbunat cu prisosință de îndată ce n-a mai fost prezent.

În ce privește meșteșugul său, picta, desena, grava ca nimeni altul. Chiar și prin procedee, operele sale erau niște enigme. Era admirat nu fără oarecare neliniște; era urmat fără să fie prea bine înțeles. Mai cu seamă atunci când lucra, înfățișarea lui avea ceva de alchimist. Văzîndu-l la șevalet, cu o paletă desigur îmbîcsită, din care ieșeau atîtea materii grele, din care se degajau atîtea esențe subtile, sau aplecat peste plăcile de aramă și gravînd în pofida tuturor regulilor căutai, în vârful acului de gravat și al pensulei sale, secrete ce veneau de mult mai departe. Maniera lui era atît de nouă, încît îi descumpănea pe îndrăzneți, îi pasiona pe naivi. Tot ce era tînăr, întreprinzător, rebel și nesăbuit printre ucenicii pictori dădea buzna la el. Discipolii lui direcți au fost mediocri, urmașii lor detestabili⁸⁵. Fapt izbitor după învățămîntul celular despre care v-am vorbit, nici unul dintre ei nu și-a salvat pe deplin independența. L-au imitat cum n-a fost nicicînd imitat vreun maestru de niște copiiști slugarnici, și firește că n-au luat decît partea cea mai proastă a procedeelor sale.

Era savant, instruit? Citise ceva măcar? Poate pentru că avea vocație de regizor, pentru că recurgea la istorie, la mitologie, la dogmele creștine, se spune da. Se spune nu, pentru că atunci cînd i s-a cercetat mobilierul s-au descoperit nenumărate gravuri și aproape nici o carte. Era în sfîrșit un filozof în înțelesul pe care-l atribuim cuvîntului a *filozofa*? Ce-a luat de la Reformă? A contribuit oare ca artist, așa cum cred unii astăzi, la destrămarea dogmelor și la revelarea laturilor pur omenești ale Evangheliei? Și-o fi spus cu bună știință cuvîntul în problemele politice, religioase, sociale ce răvășiseră atîta vreme țara lui și care din fericire fuseseră rezolvate în cele din urmă? A pictat mai mult cerșetori oropsiți, calici decît oameni bogați; mai mult evrei decît creștini; înseamnă oare că a simțit pentru clasele nevoiașе altceva decît predilecții pur pitorești? Toate acestea sînt doar presupuneri, și nu văd necesitatea de-a adînci mai mult o operă oricum destul de profundă, adăugînd încă o ipoteză la atîtea altele.

Fapt este că-i greu să-l izolezi de mișcarea intelectuală și morală a țării sale și-a timpului său, că a respirat în secolul al șaptesprezecelea olandez aerul natal mulțumită căruia a trăit. Venit mai devreme, ar fi de neînțeles; născut oriunde aiurea, ar juca și mai straniu încă rolul de cometă ce i se atribuie dincolo de coordonatele artei moderne; venit mai târziu, n-ar mai fi avut imensul merit de-a încheia un trecut și de-a deschide una din marile părți ale viitorului. Sub toate raporturile, el a înșelat multă lume. Ca om era lipsit de orice strălucire exterioară, de unde concluzia că era un bădăran. Ca om de studii, a deranjat multe sisteme, de unde concluzia că era incult. Ca om de gust, a păcătuțit împotriva tuturor legilor obișnuite, de unde concluzia că era lipsit de gust. Ca artist îndrăgostit de frumos, a transmis câteva idei foarte urite cu privire la cele pămîntești. Nimeni n-a băgat de seamă că privea aiurea. Pe scurt, oricît a fost de lăudat, oricît de hain a fost ponegrit, oricît de nedrept a fost judecat, în bine ca și în rău, cu totul împotriva firii sale, nimeni nu bănuia exact adevărata lui măreție. Remarcați că era cel mai puțin olandez dintre pictorii olandezi, și că, deși aparține timpului său, niciodată nu-i aparține însă pe de-a-ntregul. Nu vede ceea ce compatrioții săi au observat; stăruie tocmai asupra unor lucruri care pe ei nu-i interesează. Ceilalți și-au luat rămas bun de la legendă, iar el se întoarce la ea; de la Biblie: el o ilustrează; de la Evanghelii: el se complace cu ele. Le înveșmîntează după moda lui personală, dar desprinde din toate acestea un înțeles unic, nou, universal, comprehensibil. În închipuirea lui prind viață *Sfîntul Simion, Iacob și Laban, Fiul risipitor, Tobie, Apostolii, Sfînta Familie, Regele David, Calvarul, Samariteanul, Lazăr, Evangheliștii*. Dă tîrcoale Ierusalimului, *Emmausului*, veșnic simți cum îl ispitește sinagoga. Aceste teme consacrate le vede iscîndu-se în medii fără nume, în costume extravagante. Le concepe, le formulează fără să-i pese de tradiții și fără prea mult respect pentru adevărul local. Și totuși puterea de creație a acestui spirit cu totul deosebit și personal este atît de mare încît subiectele tratate dobîndesc o expresie generală, un înțeles intim și tipic la care ajung rareori chiar și marii gînditori sau desinatori epici.

V-am spus undeva în acest studiu că principiul său era să extragă din lucruri un element anume, sau mai degrabă să le abstractizeze pe toate pentru a nu cuprinde precis decît unul singur. A făcut astfel în toate lucrările sale

mai mult operă de analist, de distilator, sau, ca să ne exprimăm mai nobil, de metafizician decît de poet. Niciodată realitatea nu l-a atras prin ansamblurile sale. Văzînd felul în care trata trupurile, am putea pune la îndoială interesul său pentru învelișuri. Îi plăceau femeile și nu le-a văzut decît diforme, îi plăceau țesăturile și nu le imita; dar în schimb, în lipsa grației, a frumuseții, a liniilor pure, a gingășiei în carnații, el exprima trupurile nude cu mlădieri, rotunjimi, elasticități, cu o dragoste pentru substanțe, cu un simț al făpturii însuflețite ce încîntă practicienii. Descompunea și reducea totul, culoarea ca și lumina, astfel încît eliminînd din aparențe tot ce-i multiplu, condensînd ceea ce-i risipit, ajungea să deseneze fără margini, să picteze un portret aproape fără trăsături aparente, să coloreze fără colorit, să concentreze lumina lumii solare într-o singură rază. Cu neputință să împingi mai departe într-o artă plastică curiozitatea pentru ființa în sine. Frumuseții fizice îi substituie expresia morală; — imitării lucrurilor, metamorfoza lor aproape totală; — analizei, speculațiile psihologului; — observației pure, savante sau naive, puncte de vedere de vizionar și năluciri atît de sincere încît prima sa victimă este el însuși. Datorită acestui dar al clarviziunii, acestei intuiții de somnambul, în lumea supranaturală vede mai departe decît oricine. Viața pe care o percepe în vis are nu știu ce accent de lume de dincolo care face ca viața reală să pară aproape rece și să pălească. Priviți la Luvru *Portretul de femeie* de Rembrandt, la doi pași de *Iubita lui Tițian*⁸⁶. Comparați cele două ființe, cercetați tîmeinic cele două picturi și veți înțelege deosebirea dintre cele două inteligențe. Idealul său, ca într-un vis urmărit cu ochii închiși, este lumina: nimbul din jurul obiectelor, fosforescența pe un fond negru. Totu-i fugar, incert, format din trăsături imperceptibile, gata să piară înainte de-a fi fixat, efemer și sclipitor. Să oprești viziunea, s-o pui pe pînză, să-i dai formă, relief, să-i păstrezi contextura fragilă, să-i redai strălucirea, pentru a obține astfel o pictură solidă, bărbătească și substanțială, reală ca nici o alta, capabilă să reziste în contact cu Rubens, Tițian, Veronese, Giorgione, Van Dyck — iată în ce constă încercarea lui Rembrandt. A izbutit? Mărturia universală o confirmă.

Un ultim cuvînt. Procedînd așa cum proceda el însuși, extrăgînd din această operă atît de vastă și din acest geniu multilateral ceea ce-l reprezintă în esența sa, reducîndu-l la elementele sale native, eliminîndu-i paleta,

pensulele, uleiurile colorante, glasiurile, împăstările, întreg mecanismul pictorului, am izbuti să surprindem în cele din urmă esența primară a artistului în gravor. Rembrandt se află pe de-a-ntregul în acvafortele sale. Spirit, tendințe, imaginație, reverii, bun simț, himere, dificultăți în reprezentarea imposibilului, realități ale neantului, — douăzeci de acvaforte de-ale sale ni-l revelează, ne fac să intuim integral pictorul, și mai mult încă ni-l explică. Același meșteșug, aceeași idee preconcepută, același neglijenț, aceeași insistență, aceeași execuție stranie, aceeași deznădăduitoare și bruscă reușită prin expresie. Confruntînd temeinic, nu văd nici o deosebire între *Tobie* de la Luvru și cutare planșă gravată. Nu există nimeni care să nu pună gravorul mai presus de toți ceilalți gravori. Fără să mergem atît de departe cînd e vorba de pictura să, ar fi bine să ne gîndim mai des la *Gravura de o sută de guldeni*⁸⁷ atunci cînd ne vine greu să-l înțelegem în tablourile sale. Am vedea că toată zgura acestei arte, una din cele mai greu de purificat din cîte sînt pe lume, nu alterează cu nimic flacăra de nease-muită frumusețe ce arde în adîncurile ei, și cred că am renunța în sfîrșit la toate numele pe care i le-am dat lui Rembrandt, pentru a-i da alte nume contrarii.

La drept vorbind el era o inteligență slujită de un ochi de noctiluc, * de-o mîină abilă dar lipsită de o mare iscusință. Această muncă penibilă izvora dintr-un spirit sprinten și subtil. Acest om obscur, acest scotocitor, acest costumier, acest erudit hrănit cu de toate, acest om de adîncuri, care zboară atît de înalt; acest temperament de fluture ce se îndreaptă spre ceea ce arde, acest suflet atît de sensibil la anumite forme de viață, atît de nepăsător la altele; această ardoare lipsită de duioșie, acest amarez fără înflăcărare vizibilă, acest temperament alcătuit din contraste, contradicții și echivocuri, emoționat și nu prea elocvent, iubitor și nu prea simpatic, acest oropsit atît de înzestrat, acest pretins materialist, acest *trivial*, acest *slut*, era un *spiritualist* pur, s-o spunem într-un singur cuvînt: un *ideolog*, vreau să zic un spirit al cărui domeniu e acela al ideilor, iar limbajul e acela al ideilor. Acolo se află cheia misterului său.

Astfel văzut, Rembrandt se explică sub toate aspectele: viață, operă, înclinări, concepții, poetică, metode, procedee, pînă și patina picturii sale ce nu-i decît o spiritualizare îndrăzneată și căutată a elementelor materiale ale meșteșugului său.

* Protozoare fosforescente (N. trad.).

NOTE

1. Adică Jacob van Ruisdael și Willem van de Velde cel Tânăr, care nu trebuie confundat cu Adriaen, fratele său.
2. Aluzie la un tablou de Adriaen van de Velde, aflat la Luvru.
3. Mai exact între 1575/76 sau 1577.
4. Aceste tablouri reprezintă mai ales asociații private sau oficioase, corporații meșteșugărești (chirurghi), asociații de tir (arhebuzieri, arcași), sindici (regenți de spitale, de pildă), dar aproape niciodată instituții publice și oficiale. Noțiunea de civic n-are așadar nimic de-a face în acest caz cu sentimentul național, ci exprimă mai degrabă spiritul de breaslă.
5. Evident 1597. Conform catalogului de la Rijksmuseum din Amsterdam (1960) datele de naștere sînt următoarele: Paulus Moreelse — 1571; Jan van Ravesteyn — prin 1570; Pieter Lastman — 1583; Jan Pynas sau Pinas — prin 1583/84; Frans Hals — prin 1581/85 (conform catalogului expoziției Hals de la Haarlem din 1962); Cornelis van Poelenburgh — 1586 sau 1595; Thomas (nu Théodor) de Keyser — 1596 sau 1597; Gerard van Honthorst — 1590; Jacob Cuyt — 1594; Essaias van de Velde — prin 1591; Jan van Goyen — 1596; Joris van Schooten (nu Schotten) — probabil prin 1587.
6. Anul Armistițiului de 12 ani prin care Filip al III-lea, regele Spaniei, recunoaște în fapt independența celor 7 provincii unite din Nord (recunoscută definitiv prin tratatul de la Münster în 1648).
7. În 1579 Uniunea de la Utrecht prin care se unificau provinciile de nord și 1609 Armistițiul de 12 ani.
8. Și în acest caz, datele de naștere trebuie revăzute după cum urmează: Jan Wijnants — prin 1631/33; Albert Cuyt (fiul lui Jacob) — 1620; Gerard Terborch — 1617; Adriaen Brouwer — 1605/6; Rembrandt — 1606; cei doi Both: Andries — 1612/13; Jan — prin 1615; Ferdinand Bol — 1616; Gabriel Metsu — 1629; Bert van der Neer — 1603/4; Philips Wouwerman (sau Wouwermans) — 1619; Weenix, adică cel bătrîn (Jean Baptiste) — 1621, fiul său Jan fiind născut în 1640; Allart

van Everdingen — 1621 (fratele său Caesar fiind născut prin 1617/21; Adam Pijnacker — 1622; Nicolaes Berchem — 1620; Jacob von Ruisdael — 1628/29; Pieter de Hooch — 1629; Meindert Hobbema — 1638; Adriaen van de Velde — 1636. În 1639, Rembrandt avea 33 de ani.

9. Afirmatia e discutabilă în ceea ce-l privește pe Wijnants, născut prin 1631/33 (v. nota supra).

10. Un petec de apă rectangular, aflat în centrul orașului Haga.

11. Fostul palat al lui Jean Maurice de Nassau, construit între 1633—1644. În 1821 a fost instalat aici cabinetul regal de tablouri.

12. Wilhelm de Orania — Taciturnul — (1533—1584), animatorul revoltei anti-spaniole și primul stadthouder. Jan van Oldenbarnevelt, Mare Pensionar al Statelor Generale, semnatarul Armistițiului de 12 ani, executat în 1619 de Mauriciu de Nassau, fiul lui Wilhelm. Frații de Witt, Cornelis și mai ales Jan, alt Mare Pensionar, care prin diplomația lor l-au înfruntat cu succes pe Ludovic al XIV-lea. Amândoi au fost masacrați în 1672 de populația incitată de regaliști. Antonis Heinisius, consilier al stadthouderului Wilhelm al III-lea în lupta sa împotriva lui Ludovic al XIV-lea.

13. Funcție electivă pe timp de 5 ani care conferea titularului importanța unui fel de șef al Statelor Generale și al administrației, făcând din el totodată un adevărat ministru de externe.

14. Pericle, Alcibiade, Antoniu și Cleopatra.

15. Dispută teologică de la începutul secolului al XVII-lea, *Arminienii* reprezentând protestantismul liberalist, *gomariștii* calvinismul rigorist. Pe plan politic, gomariștii sînt alături de gruparea *oranistă*, împotriva oligarhiei Statelor Generale și a marii burghezii din Amsterdam care era favorabilă arminienilor.

Voetienii reprezentau punctul de vedere al lui Gisbert Voetius (1593—1680) care l-a denunțat pe Descartes ca ateu, și-i susțineau pe gomariști. *Cocceienii* erau partizanii lui Jan Cock (sau Coccejus) (1603—1669). Doctrina acestuia susținea concordanța dintre Noul și Vechiul Testament, fapt care a stîrnit opoziția voetienilor.

16. Probabil Karel Dujardin (1635—1678).

17. Salvatore Rosa (1615—1673), pictor italian ale cărui tablouri pline de fugă și de colorit tratează subiecte melancolice și de aparență sălbatică.

18. William Hogarth (1697—1764), gravor și pictor de moravuri englez, creatorul caricaturii morale.

19. Aluzie la Jean François Millet (1815—1875).

20. Într-adevăr, tabloul a fost mult retușat în secolul al XIX-lea.

21. Eroare consecventă a lui E.F. În realitate în 1647 Wijnants avea vreo 14 ani; Albert Cuyp 27; Terborch 30; Adriaen van Ostade 37; Metsu 18; Wouwerman 28, Berghem 27.

22. E.F. îl citează aici pe Ingres.

23. E vorba despre Vermeer, dar afirmația lui E.F. este inexactă deoarece în 1866 *Gazette des Beaux-Arts* publicase cu privire la maestrul din Delft articolele devenite celebre ale lui Thoré. De altfel, marele pictor este bine reprezentat în colecțiile franceze.
24. Începînd din 1848, Salonul pătrat din Luvru adăpostea tablourile considerate drept cele mai prețioase.
25. Titlurile lui E.F. trebuie revizuite după cum urmează, conform catalogului din 1922: *Un militar oferă răcoritoare unei tinere doamne* (Metsu); *Galantul militar oferind niște monede de aur unei tinere femei* (Terborch); *Jucătorii de cărți* (Pieter de Hooch).
26. Titlul schimbat în mod arbitrar de E.F. se referă la lucrarea citată în nota precedentă.
27. După unii ar fi vorba de Degas.
28. Unii istorici de artă (K. S. Simon: *Ruisdael*, Berlin 1930) pun la îndoială pe bună dreptate autenticitatea acestui tablou.
29. Este vorba de Vermeer din Delft (Johannes) care era confundat în catalogul expoziției din 1874 fie cu Jan van der Meer (din Utrecht) fie cu Jan van der Meer (din Haarlem).
30. Adriaen van de Velde.
31. În cazul lui Van Goyen, aprecierea este discutabilă; în cazul lui Wijnants nedreaptă.
32. Centrul jansenismului, — doctrină asupra grației, liber arbitrului și predestinării întemeiată de teologul olandez Cornelis Jansen (1585—1638).
33. Peisaj numit *Moara din Wijk pe Duurstede*.
34. Citat din romanul *René* de Chateaubriand (1802). Citatul complet: «Zbucniți, degrabă, doritelor furtuni, ce trebuie să-l duceți pe René pe tărîmul altei vieți».
35. După datele actuale ale istoricilor de artă: 1628/1629—1682.
36. De fapt Salomon van Ruisdael este unchiul lui Jacob van Ruisdael.
37. *Albert* sau *Allart Everdingen* (1621—1675), pictor peisagist.
38. Legenda acreditată în secolul al XIX-lea și repetată de istoricii moderni.
39. De fapt 1620.
40. Portretistul *Jacob Gerritz Cuyper* (1594—1651).
41. Titlul exact: *Peisaj; păstor păzînd vacile și cîntînd din fluier*.
42. Titlul pare eronat, judecat în lumina concordanțelor istorice. Tabloul e cunoscut și sub titlul *Rîul în fața Doordrechtului*.
43. *Delille*, traducătorul fad al *Georgicelor* (1769) și al *Eneidei* (1804).

44. *Claude-Joseph Vernet* (1714—1789) tatăl lui Carle Vernet și bunicul lui Horace Vernet.

45. *Théodore Rousseau* (1812—1867).

46. *Diaz de la Peña*, alături de Théodore Rousseau și J. F. Millet, unul dintre cei mai reprezentativi maeștri ai școlii de la Barbizon.

47. O săgeată la adresa lui Manet.

48. Jan Pynas (sau Pinas) (1583/4—1631). Foarte influențat de Lastman, el a jucat desigur un rol deosebit de important în formarea lui Rembrandt, dar ar fi greu de dovedit cum că acesta i-a fost elev. E atestat faptul că Rembrandt poseda două tablouri de Pynas.

49. Vezi nota 5.

50. E stabilit că tabloul în cauză nu-i un autoportret. Istoria de artă consideră că personajele sînt *Isaac Massa* și prima lui soție.

51. E.F. îl vizează pe Manet, care după o călătorie în Olanda (1872) executase tabloul de inspirație halsiană intitulat *Le bon bock* (1873).

52. Din nou o săgeată la adresa lui Manet. Note de călătorie în care menționează direct numele lui Manet în afirmații similare îndreptătesc identificarea.

53. Fapt destul de neobișnuit în acea vreme cînd pînzele erau așezate una lîngă alta și de la sol pînă la plafon.

54. *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfîntul Gheorghe din Haarlem*. Numerotarea lui E.F. este conformă catalogului de pe atunci.

55. *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfîntul Adrian din Haarlem*.

56. *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfîntul Gheorghe din Haarlem*:

57. *Reuniunea ofițerilor din corpul de arcași Sfîntul Adrian din Haarlem*.

58. *Ofițeri și subofițeri din corpul de arcași Sfîntul Gheorghe din Haarlem*.

59. În 1876, o dată cu *Maeștri de odinioară* apare o carte intitulată *Amsterdam și Veneția* de H. Havard. *Amstelul* este un braț canalizat al vechiului Rin, care se varsă în Zuydersee; *Damul* este principalul centru de afaceri din Amsterdam.

60. Rembrandt e născut la Leyda. S-a stabilit în Amsterdam începînd din 1631.

61. Cornelis Tromp (1629—1691), fiul altui amiral, Marten Tromp, ca și amiralul Ruyter (1607—1676) s-au distins în lupta împotriva englezilor.

62. E.F. se referă la afirmațiile lui W. Burger (*Amsterdam și Haga*, Paris, 1858) care demonstrează că «acțiunea» *Rondului de noapte* se desfășoară de fapt în plină zi, impresia de noapte rezultînd din înnegrirea tabloului. Ar fi așadar vorba de un *Rond de zi* luminat, judecînd după umbra mînușii căpitanului pe haina locotenentului, de un soare ce asfințește.

63. Curățirea tabloului, efectuată în 1947, infirmă o bună parte din criticile lui E.F.

64. În secolul XVIII tabloul a fost tăiat, fapt care explică dezechilibrul just constatat de E.F. Totuși, conform legilor disimetriei baroce, compoziția generală îi fixa oricum căpitanului — centru vital al tabloului — un loc excentrat.

65. *Adolphe Moulleron*, pictor, gravor și litograf francez (1820—1881). Printre cele mai bune gravuri ale sale se numără cele executate după unele lucrări de Rembrandt.

66. Subiectul a fost identificat în diferite posibilități: Tobie și Sarah, Isaac și Rebeca, Ruth și Booz, Titus (fiul lui Rembrandt) și logodnica sa, Miguel de Barrios și Abigail de Pina... Ipotezele sînt multiple. E vorba foarte probabil de portretul unui cuplu contemporan reprezentat sub înfățișarea lui Isaac și a Rebeccăi.

67. Celebra gravură de Rembrandt executată prin 1652 care a dat loc la multiple interpretări, majoritatea lor, negînd de altfel identificarea cu doctorul Faustus.

68. Corect Rozengracht, un canal astăzi înfundat. Rembrandt s-a retras aici abia în 1660.

69. Saskia van Uylenburgh, prima soție a lui Rembrandt cu care s-a căsătorit în 1634 și care a murit în 1642.

70. Identitatea acestui cuplu a fost modificată în 1956. E vorba de Marten Soolmans și soția sa Copjen Coppit. Martin Daey a fost cel de al doilea soț al lui Copjen Coppit, de unde confuzia.

71. Astăzi, tabloul e considerat ca o lucrare din școala lui Rembrandt, atribuit uneori lui Barent Fabritius (1624—1679). Tabloul rămîne cu toate acestea foarte autentic rembrandtian, căci derivă direct din două desene cu același subiect, executate de Rembrandt prin 1641.

72. De fapt portretul Hendrikjei Stoffels, servitoarea iubită de Rembrandt după moartea Saskiei.

73. E vorba de două lucrări pendante din care doar unul e considerat ca autentic, cel datat 1633. Cel de al doilea a fost executat după această dată pentru a servi drept pîndant și se presupune că ar fi de Salomon Koninck (1609—1656).

74. Joachim von Sandrart (1606—1688), contemporan cu Rembrandt, Samuel von Hoogstraten (1627—1678), elev al lui Rembrandt prin 1642, autor al unei *Introduceri în studiul picturii*. Hobbaken (1660—1719) probabil elev al lui Hoogstraten.

75. Legenda avariției lui Rembrandt este inspirată de Houbraken. După cum explica și E. F., Rembrandt, dată fiind pasiunea lui de colecționar, era mai degrabă risipitor.

În legătură cu ruina sa, lucrurile rămîn însă neexplicate suficient. Se știe că la începutul carierei sale Rembrandt avea multe comenzi foarte scump plătite. Probabil că după moartea Saskiei, artistul fantasc, orgolios și susceptibil și-a îndepărtat comanditarii. În 1635 a comis greșeala de

a cumpăra o casă foarte mare ce-a rămas neplătită, căci își risipea banii cumpărând obiecte de artă. Speculațiile sale comerciale (la acea vreme Amsterdamul trăia febra comerțului cu Indiile) îi desăvîrșesc ruina.

76. Carel Vosmaer, autorul unui *Rembrandt* apărut la Haga în 1863 (în limba franceză): *Rembrandt Harmensz van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*.

77. De fapt, Rembrandt a fost căsătorit doar o singură dată cu Saskia. E sigur că după o legătură furtunoasă cu doica fiului său, Geertje Dirckx, s-a îndrăgostit de tînăra lui servitoare Hendrickje Stoffels, căreia din pricina acestui concubinaj i s-a interzis cuminecătura. O altă legătură de-a sa cu o oarecare Catherina van Wyck pare de domeniul legendei.

78. În inventarul colecțiilor sale, alcătuit în 1656, figurează printre altele: un *Bambino* de Michelangelo, busturi antice, tablouri atribuite lui Rafael, Giorgione, Bassano, Palma-Vecchio, Van Eyck, Lucas de Leyda, Brouwer, Hercule Seghers, nenumărate desene și gravuri de cei mai mari maștri etc.

79. Se pare că reprezentările *Saskiei în chip de evreică* ar fi denumire atribuită în secolul al XVIII-lea. Titlurile *Odaliscă* și *Judith* sînt tot atît de incerte.

În schimb *Suzanna* și *Bethsabaea* sînt frecvente și se datorează desigur influenței lui Piefer Lastman, maestrul lui Rembrandt.

80. Afirmația lui E.F. este inexactă. Există totuși tablouri în care imaginea lui Titus, fiul lui Rembrandt apare. Ceilalți copii, făcuți cu Saskia (Rumbartus, Cornelia I, Cornelia II), au murit la o vîrstă foarte fragedă. Un alt copil, Cornelia, este făcut cu Hendrickje Stoffels.

81. În ciuda unor ipoteze moderne, se pare că marele olandez din secolul al XVII-lea Vondel n-a întreținut relații cu Rembrandt. Pe de altă parte, Vondel n-a început să-l frecventeze pe Six decît din 1655, cînd relațiile lui Rembrandt cu acesta din urmă deveniseră din ce în ce mai rare, ceea ce nu împiedica însă ca poetul și pictorul să se fi cunoscut. Se pare de altfel că se antipatizau.

82. Vizita lui Rubens a avut loc în 1627 și nu în 1636. Rembrandt era de-abia un debutant în vîrstă de 21 ani.

83. Interpretarea lui E.F. pare inexactă. Numărul portretelor lui Six executate de Rembrandt cum și familiaritatea pozelor atestă relații foarte amicale.

84. În cazul lui Rembrandt nu-i vorba de o bancrută cum deseori s-a afirmat, ci de o cedare de bunuri prin vînzare publică — sub cautiunea Marelui Consiliu al orașului Amsterdăm. Această vînzare începută în 1657 se încheie definitiv în 1661 prin reglementarea tuturor datoriilor sale.

85. E.F. e destul de nedrept în aprecierea sa. Printre elevii lui Rembrandt se numără pictori de valoare ca: Aert de Gelder, sau Karel Fabritius.

86. Exact: *Portretul unei tinere femei gătindu-se*. Presupunerea că ar fi vorba de iubita lui Tizian este nefondată.

87. Gravură celebră reprezentându-l pe Isus în timp ce vindecă niște bolnavi. Executată între 1643 și 1649 și numită astfel întrucât, potrivit unei anecdote din secolul al XVIII-lea, un negustor din Roma propunându-i lui Rembrandt niște gravuri italienești în valoare de 100 de florini, acesta i-a dat în schimb o gravură de-a sa, considerînd că valorează 100 de florini.

TABLOURILE LUI VAN EYCK ȘI ALE LUI MEMLING

Bruges

Mă întorc trecînd prin Gand și Bruges. La drept vorbind, de aici ar fi fost logic să pornesc dacă aș fi avut de gînd să scriu o istorie sistematică a școlilor din Țările de Jos; dar ordinea cronologică n-are cine știe ce importanță în aceste studii care, precum ați observat, n-au nici plan, nici metodă. Urc fluviul în loc să-l cobor. I-am urmat cursul la voia întîmplării, cum s-a nimerit, și cu multe uitări. Ba l-am și părăsit destul de departe de vărsare și nu v-am arătat în ce fel sfîrșește, căci, de la anume punct, sfîrșește cu nimicuri și se pierde în ele. Acum îmi place să cred că mă aflu la izvoare, și voi vedea țîșnind primul val de inspirații cristaline și pure din care s-a născut vasta mișcare a artei septentrionale. Alte țări, alte vremuri, alte idei. Părăsesc Amsterdamul și secolul șaptesprezece olandez. Las în urmă școala după momentul ei de mare înflorire: să presupunem că asta se întîmpla prin 1670, cu doi ani înainte de asasinarea fraților de Witt și de *stathouderatul* ereditar al viitorului rege al Angliei, William al III-lea. Ce s-a ales la această dată din toți pictorii excelenți pe care i-am văzut născîndu-se în primii treizeci de ani ai secolului? Cei mari au murit sau sînt pe moarte, precedîndu-l pe Rembrandt sau urmîndu-l de aproape. Cei care mai trăiesc sînt niște bătrîni ajunși la capătul carierei lor. În 1683, în afară de Van der Heyden și Van der Neer¹, singurii reprezentanți ai unei școli stinse, nici unul nu mai supraviețuiește. E vremea domniei diverșilor Tempesta, Mignon, Netscher, Lairese și Van der Werf. Totul s-a sfîrșit. Străbat orașul Anvers. Îl revăd aici pe Rubens, imperturbabil și împlinit asemenea unui spirit atotcuprinzător, ce conține într-însul binele și răul, progresul și decadența,

încheind astfel cu propria-i viață două epoci, cea precedentă și pe a sa. În urma lui văd, ca și-n urma lui Rembrandt, pe cei care-l înțeleg prost, nu-i țin puterile să-l urmeze și-l compromit. Rubens mă ajută să trec din secolul al șaptesprezecelea în al șaisprezecelea. Acum nu mai e vorba nici de Ludovic al XIII-lea, nici de Henric al IV-lea, nici de infanta Izabella, nici de arhiducele Albert; nu-i vorba nici măcar de ducele de Parma, nici de ducele de Alba, nici de Filip al II-lea, nici de Carol Quintul.

Urcăm mai departe străbătînd politica, moravurile și pictura. Carol Quintul încă nu s-a născut și mai are pînă să se nască; tatăl său așijderi. Bunica sa Maria de Burgundia e o copilă de douăzeci de ani, iar străbunicul său Carol Temerarul numai bine ce-a murit la Nancy, cînd la Bruges se încheie, printr-un șir de capodopere fără pereche, acea uluitoare perioadă cuprinsă între debutul fraților Van Eyck și dispariția lui Memling, sau cel puțin presupusa lui plecare din Flandra. Așa cum mă aflu între cele două orașe, Gand și Bruges, între cele două nume care le ilustrează cel mai deplin prin noutatea tentativelor și importanța pașnică a geniului lor, stau tocmai la răscrucea dintre lumea modernă și evul mediu, și un noian de amintiri mă năpădește. Văd curtea mică a Franței, marea curte a Burgundiei, cu Ludovic al XI-lea, care vrea să întemeieze o Franță, cu Carol Temerarul care visează s-o destrame, cu Commynes, istoricul-diplomat, care umblă de la o casă domnitoare la cealaltă. N-am căderea să vă vorbesc despre aceste vremuri de urgii și vicleșuguri, subtile în politică, sălbatice în fapte, pline de perfidii, de trădări, de legăminte jurate și încălcate, de răzmerițe în orașe, de măceluri pe cîmpurile de bătălie, de rîvnă democratică și împilare feudală, de semi-cultură intelectuală, de fast nemaiauzit. Amintiți-vă doar de acea înaltă societate burgundă și flamandă, de acea curte de la Gand, atît de luxoasă în veșminte, de-o eleganță atît de rafinată, atît de dezmățată, atît de brutală, atît de josnică în fond, superstițioasă și descompusă, păgînă în sărbătorile ei, și totuși cucernică. Observați numai alaiurile eclesiastice, alaiurile princiare, marile serbări oficiale, turnirele, ospetele și chiolhanurile, reprezentațiile teatrale și deșănțarea lor, aurul odăjdiilor, aurul armurilor, aurul tunicilor, pietrele scumpe, perlele, diamantele; închipuiți-vă sufletul ascuns dedesubtul lor și nu rețineți din acest tablou asupra căruia n-are rost să mai stăruim, decît o singură trăsătură, — faptul că pe

vremea aceea lipseau din conștiința omenească majoritatea virtuților primordiale: loialitatea, respectul sincer al celor sfinte, sentimentul datoriei, patriotismul, iar la femei ca și la bărbați, pudoarea. Iată ce trebuie să ne amintim mai cu seamă când, în mijlocul acestei societăți sclipitoare și hidoase, vedem înflorind arta neașteptată ce trebuia, se pare, să-i înfățișeze fondul moral cu poghița în care era învăluit.

În anul 1420, frații Van Eyck se statornicesc la Gand. Hubert, vîrstnicul, se apucă de grandiosul triptic de la Saint-Bavon: îi concepe ideea, îi organizează planul, îl execută în parte și moare la datorie prin 1426. Jan, fratele mai tînăr și ciracul său, continuă munca, o termină în 1432, înființează la Bruges școala ce-i poartă numele, și moare acolo în 1440, la 9 iulie. Într-un răstimp de douăzeci de ani, spiritul omeneșc, reprezentat de acești doi oameni, a găsit mulțumită picturii expresia cea mai ideală a credințelor sale, expresia cea mai caracteristică a fizionomiilor, nu cea mai nobilă, dar prima și corectă manifestare a trupurilor în formele lor exacte, prima imagine a cerului, a aerului, a cîmpurilor, a veșmintelor, a bogăției exterioare în culori adevărate; el a creat o artă vie, i-a inventat sau perfecționat mecanismul, a fixat un limbaj și a produs opere nepieritoare. Tot ce trebuia făcut s-a făcut. Singura însemnătate istorică a lui Van der Weyden este că a încercat la Bruxelles ceea ce se împlinea de minune la Gand și la Bruges, a trecut mai tîrziu în Italia, a popularizat acolo procedeele și spiritul flamand, și mai cu seamă faptul că a lăsat printre lucrările sale o capodoperă unică, vreau să spun un învîțăcel, pe numele său Memling.

De unde veneau frații Van Eyck, în clipa când îi vedem statornicindu-se la Gand, în centrul unei corporații de pictori ce exista deja? Ce aduceau acolo? Ce aflau acolo? Care-i importanța descoperirilor făcute de ei în folosirea culorilor de ulei? Care a fost în sfîrșit contribuția fiecăruia dintre cei doi frați în impunătoarea pagină a *Mielului mistic*? Toate aceste întrebări au fost puse, savant discutate, prost rezolvate. Se pare, în ceea ce privește colaborarea lor, că Hubert a fost inventatorul lucrării, că tot el a pictat părțile superioare, marile figuri, pe *Dumnezeu-Tatăl*, *Fecioara*, pe *Sfîntul Ion*, cu siguranță și pe *Adam* și *Eva* în migăloasa și cam indecenta lor goliciune. El a conceput tipul feminin și mai ales pe cel masculin, care aveau să-i servească apoi fratelui său. El a pus pe fețele

personajelor bărbile acelea erolce care nu se purtau în societatea vremii sale; el a desenat acele ovale pline, — cu ochii bulbucați, căutătura fixă, blîndă și totodată sălbatecă, părul cîrlionțat, pletele inelate, înfățișarea trufașă, ursuză, buzele violente, în sfîrșit tot ansamblul de caractere, pe jumătate bizantine pe jumătate flamande, atît de viguros pecetluite de spiritul epocii și al locului. *Dumnezeu-Tatăl*, cu tiara lui scînteietoare cu bridele atîrnînd, într-o atitudine hieratică, în veșminte sacerdotale, ilustrează deasemeni dubla figurare a ideii divine așa cum era ea reprezentată în cele două temute ipostaze pămîntești: imperiul și pontificatul.

Fecioara are deja mantia cu agrafe, rochiile strînse pe talie, fruntea bombată, caracterul foarte omenesc și fizionomia lipsită de orice grație pe care Jan o va da cîțiva ani mai tîrziu tuturor madonelor sale. *Sfîntul Ion* n-are nici rang, nici tip în ierarhia socială din care își însușea formele acest pictor observator. E un om deklasat, slab, prelung, cam bolnăvicios, un om care a pătimit, a lîncezit, a postit, un soi de vagabond. Cît despre primii noștri părinți, ei trebuie văzuți la Bruxelles, pe panourile originale ce părușeră mult prea despuiate pentru o capelă, și nu în copia de la Saint-Bavon², încă și mai bizari cu șorțurile acelea de piele neagră în care sînt înveșmîntați. Firește, nu trebuie să căutați acolo nimic înrudit cu *Sixtina* sau cu *Lojele*³. E vorba de două făpturi sălbatice, îngrozitor de păroase, iscate și una și cealaltă, fără a se sfîi cîtuși de puțin de slutenia lor, din nu știu ce codri primitivi, slute, cu torsuri umflate, cu picioare slăbănoage: *Eva* cu burta ei mare, semn mult prea vădit al primei sale maternități. Toate acestea, în bizareria lor naivă, sînt viguroase, aspre, foarte impunătoare. Desenul este rigid, pictura fermă, netedă și plină, culoarea limpede și gravă, comparabilă prin energia, strălucirea cumpătată, luciul și consistența ei cu coloritul atît de îndrăzneț al viitoareii școli de la Bruges.

Dacă, așa cum totul ne îndreptățește să credem, Jan Van Eyck este autorul panoului central și al voleților inferiori din care din nefericire nu mai există la *Saint-Bavon* decît copiile făcute cu un secol mai tîrziu de Coxcie, el n-avea altceva de făcut decît să se dezvolte în spiritul și conform manierei fratelui său. Din propriile sale resurse, a adăugat aici mai mult adevăr în fețele omenești, mai multă umanitate în fizionomii, mai mult lux și realitate migăloasă în arhitecturi, în stofe și-n poleieli. A introdus mai ales plain-air-ul, priveliștea cîmpurilor înflorite, a depărtă-

rilor albăstriei. În sfârșit, coboară la nivelul orizonturilor pămîntești tot ce fratele său menținuse în splendorile mitului și pe fonduri bizantine.

Timpurile au trecut. Cristos s-a născut și-a murit. Opera izbăvirii s-a săvîrșit. Vreți să aflați cum a înțeles Van Eyck povestirea acestui mare mister, dar din punct de vedere plastic, nu ca miniaturist de cărți de rugăciuni, ci ca pictor? Iată: o pajiște întinsă și toată smălțuită cu flori de primăvară; în față, *Fîntîna vieții*, o frumoasă vîină de apă țîșnitoare, revărsîndu-se în jerbe într-un havuz de marmură; în mijloc, un altar drapat în purpură, iar pe altar *Mielul alb*; jur împrejur, în imediată vecinătate, o ghirlandă de îngeri întraripați, aproape toți în alb, cu vreo cîteva nuanțe de albastru pal și de gri trandafiri. Un mare spațiu gol izolează augustul simbol, iar pe iarba necălcată, numai verdele întunecat al frunzișurilor stufoase și sutele de stele albe ale părăluțelor din livezi. Primul plan din stînga e ocupat de profeții ingenuncheați și de un grup numeros de bărbați în picioare. Sînt acolo toți cei care, crezînd dinainte, l-au vestit pe Cristos, și deasemeni păgînii, doctorii, filozofii, scepticii, începînd cu barzii antici și terminînd cu burghezii din Gand; bărbi stufoase, chipuri nițel cîrne, buze țuguiate, fizionomii pline de viață; puține gesturi, mai mult atitudini; un mic rezumat în douăzeci de figuri al lumii morale, după și de la Cristos încoace, întocmit fără să-i cuprindă pe cei care țin de noua credință. Cei care încă se mai îndoiesc, șovăie și se reculeg, cei care negaseră sînt rușinați, profeții sînt în extaz. Primul plan din dreapta, exact simetric, — și cu acea simetrie voită, fără de care ideea n-ar mai avea măreție, nici compoziția ritm, — primul plan din dreapta e ocupat de grupul celor doisprezece apostoli ingenuncheați și de falnicul sobor al adevăraților servitori ai Evangheliei, preoți, abați, episcopi și papi, cu toții spîni, grași, vîlcezi și calmi, privind care încotro, convinși de eveniment, adorînd într-o deplină beatitudine, impunători în veșmintele lor roșii, cu odăjdii de aur, mitre de aur, cîrji de aur, stele țesute în aur, și totul numai perle, încărcat cu rubine, smaralde, un giuvaer scînteietor pe purpura înflăcărată, care-i roșul lui Van Eyck. Pe planul trei, departe, îndărătul *Mielului*, pe o ridicătură de pămînt care îndreaptă privirea către orizonturi, o pădure verde, o dumbravă de portocali, răsuri și mirti în floare sau în rod, din care ies, în dreapta, alaiul nesfîrșit al *Martirilor*, în stînga, acela al *Sfintelor Femei* încununate cu trandafiri și purtînd ramuri de

palmier în mînă. Acestea, înveșmîntate în culori catifelate, sînt toate în albastru pal, în albastru, în roz și în liliachiu. Martirii, cei mai mulți dintre ei episcopi, au mantii albastre, și nimic nu-i mai încîntător decît aceste două procesiuni îndepărtate, gingașe, pîcise, pline de viață, detașîndu-se cu accente de azur mai deschis sau mai întunecat pe perdeaua austeră a pădurii sacre. În sfîrșit, o dungă de coline mai întunecate, apoi Ierusalimul figurat în silueta de oraș sau mai degrabă printr-o puzderie de clopotnițe de biserici, turnuri înalte și fleșe, iar departe, ca ultim plan, niște munți albaştri. Cerul are seninătatea neprihănită ce se cuvine în asemenea clipă. De un albastru pal, ușor nuanțat cu ultramarin în partea de sus, el are albeața sîdefie, limpezimea matinală și înțelesul poetic al unei prea frumoase aurore.

Așa se traduce, mai bine-zis se trădează într-un rezumat rece, panoul central și partea cea mai importantă a acestui uriaș triptic. Am reușit oare să vă dau cît de cît o idee? Nicidecum; spiritul poate ză zăbovească la nesfîrșit asupra-i, să viseze la nesfîrșit, fără să afle fondul lucrurilor pe care le exprimă sau le evocă. Ochiul așijderi se poate desfăta privind fără să istovească vreodată, comoara de bucurii pe care i le prilejuieste sau de învățăminte pe care le află acolo.

Alături de acest puternic concentrat de suflet și talente manuale ale unui adevărat om mare, micul tablou înfățișînd *Magii* și aflat la Bruxelles e doar o joacă fermecătoare de giuvaergiu.

Rămîne, după ce am văzut aceasta, să examinăm cu luare aminte *Fecioara și Sfîntul Donațian* de la muzeul din Bruges. (*Madona și canonicul Van der Paele* — n. trad.). Acest tablou, a cărui reproducere se găsește la muzeul din Anvers, e cel mai important din cîte a semnat Van Eyck, măcar în ce privește dimensiunea figurilor. El datează din 1436, fiind ca atare posterior cu patru ani *Mielului mistic*.

Prin compoziția, stilul și caracterul formei, al culorii și al execuției, amintește de *Fecioara și donatorul* (*Madona și cancelarul Rolin* — n. trad.), care se află la Luvru. Nu-i mai prețios ca finisaj, cu nimic mai fin observat în detalii. Clarobscurul candid ce scaldă compoziția de mici proporții de la Luvru, acel adevăr desăvîrșit și acea idealizare deplină obținute cu migala mîinii, frumusețea execuției, transparența inimitabilă a materiei; acel amestec de observație meticuloasă și reverii urmărite cu ajutorul demi-tentelor, — toate acestea reprezintă calități supe-

rioare, pe care tabloul din Bruges le atinge și nu le depășește. Dar aci totul este mai amplu, mai matur, mai generos conceput, construit și pictat. Și opera devine astfel mai magistrală, prin faptul că intră din plin în țelurile artei moderne și e pe punctul de-a le satisface pe toate. Fecioara e urită. Pruncul, un sugaci rahitic cu părul rar, copiat aidoma după cine știe ce biet model prost hrănit, ține într-o mână un buchet de flori, iar cu cealaltă mîngîie un papagal. În dreapta *Fecioarei*, *Sfîntul Donațian*, cu mitră de aur și sfită albastră; în stînga și parcă din culise, *Sfîntul Gheorghe*, un bărbat tînăr și chipeș, un soi de androgin într-o armură damaschinată, își ridică coiful, salută Copilul-Dumnezeu cu un aer straniu și-i surîde. Nici chiar Mantegna, cînd a conceput-o pe *Minerva izgonind viciile*, cu platoșa ei cizelată, coif de aur și chipul drăgălaș cuprins de mînie, nu l-ar fi gravat pe Sfîntul Gheorghe, despre care vă vorbesc, cu o unealtă mai fermă, nu l-ar fi conturat cu o trăsătură mai incisivă și nu l-ar fi pictat și colorat niciodată astfel. Între *Fecioară* și *Sfîntul Gheorghe* stă în genunchi canonicul *George de Pala* (*Van der Paele*), Donatorul. Este fără doar și poate bucata cea mai viguroasă din tablou. El e înveșmîntat într-un stihar alb; în mîinile împreunate, în mîinile scurte, butucănoase, pline de zbîrcituri, ține o carte deschisă, niște mînuși, ochelarii săi de corn; pe brațul stîng îi atîrnă o fișie de blană cenușie. E bătrîn. E pleșuv; smocuri mici de păr flutură pe tîmplele cu osul proeminent și dur sub pielea subțire. Fața e cărnoasă, ochii încercuiți într-o rețea de riduri, mușchii chirciți, învîrtoși ca niște cicatrici, crăpați din pricina vîrstei. Această față masivă, bugedă și zbîrcită, e o minunăție de desen fizionomic și de pictură. Toată arta lui Holbein se află aici. Adăugați acestei scene cadrul și mobilierul obișnuit: tronul, baldachinul cu fond negru și desene roșii, o arhitectură complicată, marmuri întunecate, o bucată de vitraliu care cerne prin geamurile sale lenticulare lumina verzuie a tablourilor lui Van Eyck, pardoseala de marmură, iar sub picioarele *Fecioarei* frumosul covor oriental, un persian vechi, copiat pesemne pînă la cel mai mic amănunt, dar în orice caz ținut, ca și restul, într-o desăvîrșită dependență cu tabloul. Tonalitatea e gravă, surdă și bogată, extraordinar de armonioasă și puternică. Culoarea șiruiește din abundență. E compactă, dar foarte savant compusă, și legată încă și mai savant prin valori subtile. Într-adevăr, cînd te concentrezi asupra-i, această pictură umbrește totul în afara ei și ar putea convinge că arta

de-a picta și-a spus aici ultimul cuvînt, și asta încă de la începutul începutului.

Și totuși, fără să schimbe tema, și nici modalitatea, Memling avea să spună ceva mai mult.

Istoria lui Memling, așa cum ne-o transmiseseră tradițiile, era originală și înduioșătoare. Un tînăr pictor pripășit după moartea lui Van Eyck la curtea lui Carol Temerarul, poate un tînăr soldat care a luat parte la războaiele Elveției și Lorenei, un combatant la Granson și la Morat, se întoarce în Flandra foarte descumpănit; și într-o seară de ianuarie a anului 1478, într-una din acele zile geroase ce-au urmat bătăliei de la Nancy și morții ducelui, bate la poarta *spitalului Sfîntul Ion* și cere acolo adăpost, un pic de odihnă, pîine și îngrijire. Pri-mește tot ce-i trebuie, iar în anul următor, odihnit după atîtea oboseli și vindecăt de rănilile sale, în singurătatea acestei case primitoare, în liniștea mănăstirii, începe se lucreze *Relicvarul Sfintei Ursula*, apoi execută *Căsătoria Sfintei Ecaterina* și alte mici dipticuri sau tripticuri ce se văd acolo și astăzi.

Din nenorocire, pare-se, și ce păcat! acest frumos roman e doar o legendă la care trebuie să renunțăm. Potrivit istoriei adevărate, Memling n-ar fi decît un simplu burghez din Bruges care se ocupa de pictură ca mulți alții, o învățase la Bruxelles, o practica în 1472, locuia pe strada *Sfîntul Gheorghe*, nicidecum la *Spitalul Sfîntul Ion*, în chip de proprietar cu dare de mîină, și a murit în 1495. Ce-i adevăr și ce-i născocire în legătură cu călătoriile sale în Italia, cu răstimpul petrecut în Spania, cu moartea și înmormîntarea sa la mînăstirea Miraflores? De vreme ce partea cea mai frumoasă a legendei s-a spulberat, n-are nici un rost să mai păstrăm restul. Stăruie cu toate acestea destule ciudătenii privind educația, obiceiurile și cariera acestui om, rămîne un lucru destul de miraculos: însăși calitatea geniului său, atît de surprinzătoare la vremea aceea și într-un astfel de mediu.

De altminteri, în ciuda dezmințirilor date de istorici, tot la *Spitalul Sfîntul Ion*, care a păstrat lucrările sale, ne place să ni-l închipuim pe Memling pe vremea cînd le-a pictat. Și atunci cînd le regăsim în fundul acestui așeză-mînt rămas neschimbat, între aceste ziduri de cetate, la această încrucișare umedă, îngustă, năpădită de buruieni, la doi pași de străvechea biserică Notre-Dame, ni se pare fără să vrem că tot aici și nu altundeva le-am văzut născîndu-se.

N-am să vă spun nimic despre *Relicvarul Sfintei Ursula*, care-i fără doar și poate cea mai celebră operă a lui Memling și trece pe nedrept ca fiind cea mai bună. E vorba de-o miniatură în ulei, ingenioasă, candidă, încântătoare în anumite detalii, copilărească în multe altele, de-o inspirație fermecătoare, — la drept vorbind o lucrare mult prea migălită. Dacă Memling s-ar fi oprit aici, pictura, departe de-a face un pas înainte, ar fi dat îndărăt după Van Eyck și chiar după Van der Weyden (priviți la Bruxelles cele două tripticuri ale sale și mai ales acea *Femeie plângînd*⁴).

Căsătoria Sfintei Ecaterina, dimpotrivă, este o pagină hotărîtoare. Nu știu dacă ea marchează un progres material față de Van Eyck: e un fapt ce trebuie examinat; dar ea marchează cel puțin un elan cu totul personal în maniera de-a simți și în ideal, care nu exista la Van Eyck și pe care nici un fel de artă nu-l manifestă atît de încîntător. Fecioara se află în centrul compoziției pe-o estradă, așezată și tronînd. În dreapta, îl are pe Sfîntul Ion premergătorul și pe Sfînta Ecaterina cu roata ei emblematică, în stînga pe Sfînta Barbara, iar deasupra pe donatorul Jan Floreins în costumul obișnuit al călugărilor de la spitalul Sfîntul Ion. Pe planul al doilea, figurează Sfîntul Ion Evanghelistul și doi îngeri în veșminte preoțești. Las de o parte Fecioara, mult superioară, prin alegerea tipului Fecioarelor lui Van Eyck, mult inferioară portretelor celor două sfinte.

Sfînta Ecaterina e îmbrăcată într-o fustă lungă și strîmtă, cu trenă, pe un fond negru, înrămurată cu aur, cu mînci de catifea stacojie: bluză decoltată și lipită pe trup; o mică diademă de aur și pietre scumpe îi încinge fruntea boltită. Un vâl străveziu ca apa adaugă la albeața chipului său paloarea unei țesături nevăzute. Nimic mai încîntător decît această față copilărească și feminină, atît de gingaș strînsă în coafura de aurării și borangic, și nicicînd pictor îndrăgostit de mîinile unei femei n-a pictat ceva mai desăvîrșit ca gest, desen și contur, decît mîna plină și prelungă, strunjită ca un fus și sîdfie ce întinde un deget spre inelul de logodnă.

Sfînta Barbara e așezată. Cu capul drăgălaș și drept, cu gîtul drept, cu ceafa înaltă și netedă cu ligamentele viguroase, cu buzele strînse și cucernice, cu frumoasele-i pleoape pure și pogorîte peste o privire pe care o ghicești, ea citește dintr-o carte de rugăciuni pe dosul căreia se vede un capăt de învelitoare de mătase albastră. Bustul i se desenează sub corsajul strîns pe talie al unei rochii

verzi. O mantie de culoarea granatei o înfășoară și-o îmbracă ceva mai amplu în faldurile-i largi, foarte pito-rești și foarte savante.

Admițînd că Memling n-ar fi făcut decît aceste două figuri, — și-n ceea ce privește spiritul, atît Donatorul cît și Sfîntul Ion sînt de asemenea bucăți de prima mînă și de același interes, — și tot am putea spune că a făcut destul pentru gloria sa în primul rînd, și mai ales spre uluirea celor preocupați de anumite probleme cum și spre marea încîntare pe care o stîrnește rezolvarea lor. Observînd numai forma, desenul desăvîrșit, gestul firesc și lipsit de poză, limpezimea obrazilor, dulceața mătăsoasă a epidermelor, unitatea, mlădierea lor; privind cu luare aminte găteliile în coloritul lor atît de bogat, în tăietura atît de exactă și-atît de fizionomică, am jura că-i natura însăși observată de un ochi minunat de sensibil și de sincer. Fondurile, arhitectura și accesoriile au tot fastul înscenărilor lui Van Eyck. Un tron cu coloane negre, un portic de marmură, o pardoseală de marmură; sub picioarele Fecioarei un covor persian; în sfîrșit, drept perspectivă, o cîmpie blondă și silueta gotică a unui oraș cu clopotnițele înecate în sclipătul calm al unei lumini elyscene; același clarobscur ca și-n Van Eyck, dar cu mlădieri noi; unele distanțe mai bine marcate între demi-tente și lumini; în totul o lucrare mai puțin energică și mai tandră, — iată, rezumînd dintr-o ochire, cum ni se înfățișează de la bun început *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina*.

Nu vă mai vorbesc despre celelalte mici tablouri conser-vate cu mult respect în aceeași străveche sală a *spitalului Sfîntul Ion*, nici despre *Sfîntul Cristofor* de la muzeul din Bruges, așa cum nu v-am vorbit nici despre portretul de *Femeie* de Van Eyck și de faimosul său *Cap de Cristos* expus în același muzeu. Sînt niște bucăți frumoase ori ciudate, confirmînd ideea pe care trebuie să ne-o facem despre maniera de-a vedea a lui Van Eyck, despre maniera de-a simți a lui Memling; dar cei doi pictori, cele două caractere, cele două genii sînt mult mai viguros revelate decît aiurea în tablourile lor înfățișînd pe *Sfîntul Donatian* și pe *Sfînta Ecaterina*. Îi putem astfel compara, opune și evidenția unul prin celălalt, pe același teren și-n aceeași accepție.

Cum s-au format talentele lor? ce educație superioară i-a putut înzestra cu atîta experiență? cine i-a îndemnat să vadă cu această naivitate viguroasă, cu această atenție emoționată, cu această răbdare energică, cu acest senti-

ment întotdeauna egal într-o muncă atît de plină de osîrdie şi-atît de înceată? Atît de devreme formaţi şi unul şi celălalt, atît de repede şi atît de desăvîrşit! Renaşterea italiană timpurie n-are nimic comparabil. Şi toată lumea e de acord că în privinţa sentimentelor exprimate, a subiectelor puse în scenă, nici un fel de şcoală lombardă, sau toscană, sau veneţiană, nu a produs ceva asemănător acestei prime izbucniri a şcolii de la Bruges. Însăşi meşteşugul e desăvîrşit. De atunci încoace, limbajul s-a îmbogăţit, s-a înmlădiat, s-a dezvoltat, bineînţeles înainte de-a se corupe. Niciodată n-a regăsit nici această concizie expresivă, nici această stăpînire a mijloacelor, nici această strălucire.

Examinaţi aspectele exterioare ale artei lui Van Eyck şi a lui Memling; este vorba de aceeaşi artă care, aplicată la lucruri auguste, le reprezintă cu o preţiozitate unică. Fie că-i vorba de ţesături bogate, de perle şi de aur, de catifele şi de mătăsuri, de marmuri şi de metale cizelate, singura preocupare a mîinii este să scoată la iveală luxul şi frumuseţea acestor materii prin luxul şi frumuseţea execuţiei. Prin aceasta, pictura se află încă foarte aproape de originile sale, căci ea înţelege să rivalizeze prin mijloacele sale cu arta aurarilor, a gravorilor şi-a smălţuiturilor. Vedem pe de altă parte cît de departe a ajuns totuşi. În ceea ce priveşte procedeele, nu exista aşadar o diferenţă prea vădită între Memling şi Van Eyck, care i-a premers cu patruzeci de ani. Ne-am putea întreba care dintre ei a mers mai repede şi mai departe. Şi, dacă datele nu ne-ar informa cine a fost inventatorul şi cine a fost învăţăcelul, ne-am închipui mai degrabă, după siguranţa încă şi mai mare a anumitor rezultate, că mai curînd Van Eyck a profitat de pe urma lecţiilor lui Memling. Mai că-ţi vine să crezi că au fost contemporani, într-atît de identice sînt compoziţiile, identică metoda, iar arhaismele din aceeaşi epocă.

Primele deosebiri ce apar în practica lor sînt deosebiri de sînge şi ţin de nuanţele de temperament ale celor două naturi.

La Van Eyck există mai multă osatură, mai mulţi muşchi şi flux sângvin; de aici virilitatea izbitoare a chipurilor sale precum şi stilul tablourilor. E un portretist din familia lui Holbein, precis, ascuţit, pătrunzător pînă la violenţă. El vede mai exact şi totodată mai vînjos şi mai strîns. Senzaţiile pe care i le transmite înfăţişarea lucrurilor sînt mai robuste, cele pe care i le transmite coloritul lor mai intense. Paleta sa are plenitudini, o abundenţă şi

rigori pe care nu le are paleta lui Memling. Gama e de-o vigoare mai egală și mai bine stăpinită ca ansamblu, compusă cu valori mai savante. Alburile sînt mai onctuoase, purpura mai bogată, iar albastrul indigo, preafrumosul albastru de străvechi smalt japonez specific lui, mai hrănit cu coloranți și mai gros ca substanță. El este mai puternic impresionat de luxul și scumpetea obiectelor rare ce mișunau în fastuoasele obiceiuri ale vremii sale. Nici un rajah indian n-a pus vreodată mai mult aur și pietre scumpe pe veșminte decît a pus Van Eyck în tablourile sale. Cînd un tablou de Van Eyck e frumos, și cel din Bruges e cel mai bun exemplu, ai zice că-i un giuvaer smălțuit pe aur, sau o țesătură dintr-aceea în culori felurite pe-o urzeală de aur. Pretutindeni simți aurul, dedesubt și deasupra. Cînd nu scînteiază pe suprafețe, apare sub țesătură. El este legătura, baza, elementul vizibil sau latent al acestei picturi nemaipomenit de opulente. Van Eyck este totodată mai iscusit, căci mîna lui de copist dă ascultare unor preferințe exacte. E mai precis, mai afirmativ; imită excelent. Cînd pictează un covor, îl țese în vopselele cel mai bine alese. Cînd pictează marmuri, e mai aproape de luciul marmurilor, iar cînd în umbra capelelor sale face să scînteieze ochiurile opaline ale vitraliilor, ajunge la un iluzionism desăvîrșit. Memling are aceeași vigoare de ton, aceeași strălucire, dar mai puțin ardoare și mai puțin adevăr adevărat. Nu m-aș încumeta să spun că în minunatul triptic al *Sfintei Ecaterina*, în ciuda unei rezonanțe de colorit cu totul deosebite, gama lui e la fel de susținută ca aceea a marelui său înaintaș. În schimb, începe să aibă pasaje demi-tente străvezii și degradeuri pe care Van Eyck nu le cunoscuse. Figura *Sfîntului Ion*, aceea a Donatorului vădesc pe drumul sacrificărilor, în relațiile dintre lumina principală și cele secundare, precum și în raportul obiectelor cu planul pe care-l ocupă, un progres față de *Sfîntul Donațian* și mai cu seamă un pas hotărîtor față de *tripticul de la Saint-Bavon*. Însăși culoarea veșmintelor, unul de un roșu întunecat de granată, celălalt de un roșu nițel înăbușit, revelează o manieră nouă de-a compune tonul văzut în umbră precum și combinații de paletă mai subtile. Modul în care lucrează mîna nu-i foarte diferit. Totuși diferă, și iată prin ce: oriunde e susținut, însuflețit și emoționat de un sentiment, Memling e tot atît de ferm ca și Van Eyck. Oriunde interesul față de obiect e mai mic și mai mică îndeosebi valoarea afectivă pe care o investește în obiect, putem spune că el slăbește în com-

parație cu Van Eyck. Aurul nu reprezintă în ochii săi decît un accesoriu, iar natura însuflețită e mai studiată decît natura moartă. Capetele, mîinile, gîturile, pulpa sidefată a unei piei trandafirii sînt zonele asupra cărora se concentrează, și-n care excelează căci într-adevăr, de îndată ce le compari din punctul de vedere al sentimentului, nu mai există nimic comun între el și Van Eyck. Îi desparte o întreagă lume. La o distanță de patruzeci de ani, în fond o nimica toată, s-a produs în maniera de-a vedea și de-a simți, de-a crede și de-a insufla credințe, un fenomen straniu ce explodează aici ca o lumină.

Van Eyck vedea cu ochii, Memling începea să vadă cu spiritul. Unul gîndea bine, gîndea exact; celălalt pare să gîndească mai puțin, dar are o inimă ce bate cu totul altfel. Unul copia și imita; celălalt copiază așijderi, imită și transfigurează. Primul reproducea fără să-i pese de vreun ideal tipurile omenești, în special tipurile virile ce se perindau sub ochii săi pe toate treptele societății din vremea sa. Al doilea visează privind natura, imaginează tălmăcind-o, alege dintr-însa tot ce-i mai plăcut la vedere, mai gingaș în formele omenești și creează, îndeosebi ca tip feminin, o făptură de elită, necunoscută pînă atunci, dispărută de atunci încoace. E vorba de niște femei, firește, dar niște femei văzute așa cum îi plac lui și potrivit gingașelor predilecții ale unui spirit înturnat către grație, noblețe și frumusețe. Din această imagine inedită a femeii, el alcătuiește o ființă reală și deopotrivă o emblemă. N-o înfrumusețează, dar observă într-însa ceea ce nimeni n-a văzut încă. S-ar spune că n-o pictează astfel decît pentru că descoperă acolo un farmec, nuri, o conștiință deasemeni, pe care nimeni încă nu le bănuise. O împodobește și din punct de vedere fizic și din punct de vedere moral. Pictînd chipul frumos al unei femei oarecare, el pictează un suflet fermecător. Osîrdia, talentul, gingășiile mîinii sale nu sînt decît forma atențiilor deosebite și-a respectului înduioșat pe care le are față de ea.

Nici un fel de incertitudine în ce privește epoca, rasa, rangul cărora le aparțin aceste făpturi firave, blonde, candido și totuși mondene. E vorba de niște principese, și încă de stirpea cea mai aleasă. Au încheieturi fine, mîini nemuncite și albe, paloarea dobîndită între patru pereți. Au felul lor natural de a-și purta veșmintele, diademele, de a-și ține cartea de rugăciuni și de-a o citi, care nu-i de împrumut, nici inventat de un om străin de lume și de această lume.

Dar, dacă natura era astfel, cum se face că Van Eyck n-a văzut-o astfel, tocmai el care a cunoscut aceeași lume, a ocupat probabil ranguri mai înalte, a trăit acolo ca pictor și valet de cameră al lui Jean de Bavaria și-apoi al lui Filip cel Bun, chiar în inima acestei societăți mai mult decît regale? Dacă așa arătau micuțele principese de la curte, cum se face că Van Eyck nu ne-a dat despre ele o idee cît de cît delicată, seducătoare și frumoasă? De ce n-a văzut bine decît bărbații? De ce totul devine vînjos, bondoc, aspru sau pocit de îndată ce trece de la attributele virile la cele feminine? De ce n-o fi înfrumusețat-o mai mult pe *Eva* fratelui său Hubert? De ce atît de puțină decență deasupra *Mitului Mielului*; iar la Memling toate gingășiile adorabile ale castității și ale pudorului; femei drăgălașe cu aere de sfinte, preafrumoase frunți oneste, tîmple străvezii, buze fără o zbîrcitură; toată floarea nevinovățiilor, toate farmecele învăluind o candoare îngerească; o beatitudine, o blîndețe liniștită, un extaz lăuntric ce nu se vede nicăieri? Ce fel de har ceresc pogorîse aşadar asupra acestui tînăr soldat sau burghez bogat pentru a-i înmuia sufletul, a-i purifica ochiul, a-i cultiva gustul și a-i deschide perspective atît de noi asupra lumii fizice și deopotrivă asupra lumii morale?

De-o inspirație mai puțin celestă decît a femeilor, bărbații pictați de Memling nu seamănă nici ei mai mult cu cei pictați de Van Eyck. Sînt niște personaje blînde și triste, cu trupul cam prelung, arămii la chip, cu nasul drept, barba rară și pufoasă, cu priviri gînditoare. Mai puțină patimă și aceeași ardoare. Resorturile musculaturii lor sînt mai puțin prompte și mai puțin virile, dar găsim la ei o anume notă gravă și încercată ce le dă înfățișarea unor oameni care au trecut prin viață suferind și meditănd asupra-i. Sfîntul Ioan al cărui frumos cap evanghelic, scăldat în demi-tentă, e atît de mîngîios pictat, întruchipează o dată și pentru totdeauna tipul figurilor masculine așa cum le concepe Memling. La fel și Donatorul cu chipul său de Cristos și barba ascuțită. Notați, și stărui asupra acestui fapt, că sfinți și sfinte deopotrivă sînt evident portrete.

Cu toții trăiesc o viață profundă, senină și reculeasă. Nici urmă de ticăloșiile și cruzimile epocii în această artă atît de omenească totuși. Consultați opera acestui pictor care, oricum o fi trăit, trebuie să-și fi cunoscut bine veacul: nu veți afla nici una din acele scene tragice foarte gustate de pictorii care i-au urmat. Nici oameni

sfirtecați și smoală clocotită, fără decît întîmplător, ca simplă anecdotă și medalion. Nici mîini retezate din încheietură, trupuri despuiate și jupuite, întemnițări cumplite, judecători ucigași, nici călăi. *Martiriul sfîntului Ipolit*, ce se vede la catedrala din Bruges și i se atribuia, este de Bouts sau de Gerard David⁵. Străvechi și duioase legende, precum *Sfînta Ursula* sau *Sfîntul Cristofor*, *Fecioare*, *Sfînte* logodite întru Cristos, preoți care cred, *Sfînți* care te conving să crezi în ei, un pelerin care trece și sub trăsăturile căruia îl recunoaștem pe artist⁶, iată personajele lui Memling. În totul, o bună credință, o cinste, o candoare ce țin de miracol; un misticism al sentimentului care mai mult se trădează decît se arată, al cărui parfum îl simți fără ca să răzbată în forme afectate, o artă creștinească, dacă a existat vreodată așa ceva, lipsită de orișice amestec de idei păgîne. Dacă Memling izbutește să evadeze din veacul său, el le uită deopotrivă pe toate celelalte. Idealul său îi aparține. S-ar putea să vestească pe frații Bellini, pe un Boticelli, pe un Perugino, dar nicidecum pe Leonardo, nici pe Luini, nici pe toscani, nici pe romanii adevăratei Renașteri. Aici nu există nici un *Sfînt Ion*⁷ pe care să-l iei drept *Bachus*, nici o *Fecioară* sau *Sfîntă Elisabeta*⁸ cu zîmbetul ciudat de păgîn al vreunei *Gioconde*, nici *profeți*⁹ semănînd cu niște zei antici și filozoficește confundați cu *Sibilele*. Nici mituri, nici simboluri profunde. Nu-i nevoie de cine știe ce exegeză savantă pentru explicarea acestei arte sincere, de pură bună credință, de ignoranță și de evlavie. El spune ce vrea să spună cu nevinovăția aceloră cu mintea și inima senine, cu naturalețea unui copil. Pictează ceea ce este venerat, ceea ce este crezut, așa cum este crezut. Schimnicindu-se în lumea sa lăuntrică, se zăvorește acolo, se înalță și se revarsă. Nimic din lumea dinafară nu pătrunde în acest altar al sufletelor în odihnă deplină, nici cele ce se făptuiesc nici cele ce se gîndesc, nici cele ce se rostesc, nici pe departe cele ce se văd.

Închipuți-vă în mijlocul urgiilor veacului, un loc privilegiat, un soi de sihăstrie îngerească ideal de tăcută și de ferecată, unde patimile tac, unde tulburările se curmă, unde te închini, unde slăvești, unde totul se transfigurează, urîciuni trupești, urîciuni sufletești, unde nasc simțăminte noi, unde cresc asemenea crinilor nevinovățiile, blîndețile, o blajînatate firească și veți ști cam ce e sufletul neasemuit al lui Memling și miracolul pe care îl săvîrșește în tablourile sale.

Lucru ciudat, pentru a vorbi cu demnitate despre un asemenea spirit ar trebui, din respect pentru el, pentru noi înșine, să folosim cuvinte cu totul deosebite și să refacem pe limba noastră un soi de virginitate pe potrivă împrejurării. Numai cu prețul acesta l-am face cunoscut; dar de la Memling încoace cuvintele au fost într-așa fel folosite, încât anevoie le-am mai putea găsi pe cele care i se cuvin.

NOTE

1. Probabil Aert van der Neer, mort în 1677.
2. Copii executate de pictorul Lagye (1829—1896) pentru a înlocui originalele vândute muzeului din Bruxelles în 1861 și repuse la locul lor în 1920.
3. Decorate cu frescele lui Rafael între 1509 și 1517.
4. Astăzi, aceste lucrări de Van der Weyden nu mai sînt considerate autentice.
5. Astăzi, acest tablou e atribuit deasemeni lui Hugo van der Goes și Maestrului prinderii lui Cristos, pictor apropiat de Bouts și identificat uneori cu fiul său.
6. O tradiție din secolul al XVII-lea dar lipsită de probe considera figura Sfîntului Ioan Botezătorul, pictată pe fața exterioară a voletului din dreapta al tripticului *Adorația magilor* de la spitalul *Sfîntul Ion* din Bruges, drept un portret al artistului.
7. Aluzie la *Profeții* din Capela Sixtină decorată de Michelangelo.
8. Aluzie la tabloul lui Leonardo da Vinci aflat la Luvru.
9. Aluzie la un tablou al lui Leonardo da Vinci aflat la Luvru: *Sfînta Ana Fecioara și Pruncul* (nu cu Sfînta Elisabeta).

LISTA REPRODUCERILOR

1. Peter Paul Rubens (1588—1640): Înălțarea Mariei. Muzeul din Bruxelles.
2. Rubens: Pescuitul miraculos (detaliu). Biserica Notre-Dame, Malines.
3. Rubens: Închinarea magilor. 1624. Muzeul din Anvers.
4. Rubens: Martiriul sf. Liévin. Schiță; către 1634. Muzeul Boymans-van-Beuningen, Rotterdam.
5. Rubens: Lovitura de lance. 1620. Muzeul din Anvers.
6. Rubens: Debarcarea Mariei de Medici la Marseille. Schiță; 1622. Pinacoteca din München.
7. Rubens: Hélène Fourment și copiii ei (fragment). Către 1638. Muzeul Luvru, Paris.
8. Gabriel Metsu (1629—1668): Lecția de muzică. Haga.
9. Anthonis Van Dyck (1599—1641): Portret ecvestru al lui Tommaso di Savoia. Pinacoteca din Torino.
10. Albert Cuyp (1620—1691): Vedere asupra orașului Dordrecht. Muzeul din Leipzig.
11. Adriaen van de Velde (1636—1672): Țărnuț la Scheveningen. 1658. Gemäldegalerie, Kassel.
12. Paulus Potter (1625—1654): Taurul. Muzeul Mauritshuis, Haga.
13. Frans Hals (1580—1666): Banchetul ofițerilor din corporația Sf. Gheorghe (fragment). 1627. Muzeul Frans Hals, Haarlem.
14. Carel Fabritius (1622—1654): Autoportret. Pe la 1654. Muzeul Boymans-van-Beuningen, Rotterdam.
15. Frans Hals: Chefliul vesel. 1627. Rijksmuseum, Amsterdam.
16. Jacob van Ruisdael (1629—1682): Moara de la Wijk, lângă Duurstede. Pe la 1667—1670. Rijksmuseum, Amsterdam.
17. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669): Lecția de anatomie a dr. Johan Deijman. 1656. Rijksmuseum, Amsterdam.
18. Rembrandt: Lecția de anatomie a profesorului Tulp. 1632. Mauritshuis, Haga.
19. Rembrandt: Pelerinii la Emmaus. 1648. Muzeul Luvru, Paris.
20. Rembrandt: Rondul de noapte. 1642. Amsterdam. Rijksmuseum.
21. Rembrandt (Școala lui): Samariteanul milostiv. Muzeul Luvru, Paris.
22. Rembrandt: Sindicii porținari. 1662. Rijksmuseum, Amsterdam.
23. Hubert și Jan van Eyck: Hubert, ?—1425; Jan, pe la 1390—1441): Altarul Mielului din Geraardsbergen. Arta centrală, Adorarea Mielului (frag-

- ment). Catedrala St.-Bavon, Gand.
24. Rembrandt: Portretul lui Jan Six. Fundația Six, Amsterdam.
 25. Rembrandt: Autoportret. Pe la 1665—1666 (?) Muzeul Wallraf-Richartz, Köln.
 26. Van Eyck: Altarul Mielului mistic. Adam și Eva. 1432. Catedrala St.-Bavon, Gand.
 27. Van Eyck: Madona cu canonicul Van der Paele. 1436. Muzeul din Bruges.
 28. Hans Memling (pe la 1430/1435—1494): Căsătoria mistică a Sf. Ecaterina. Spitalul St.-Jean, Bruges.



1. Rubens: Înălțarea Mariei.



2. Rubens: Pescuitul miraculos (detaliu).



3. Rubens: Închinarea magilor.



4. Rubens: Martiriul
sf. Liévin. Schiță.

5. Rubens: Lovitura
de lance.





6. Rubens: Debarcarea Mariei de Medici la Marseille. Schiță.



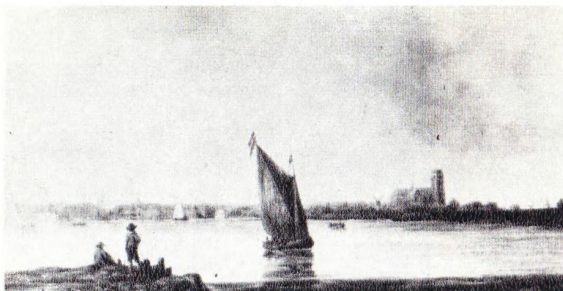
7. Rubens: Helene Fourment și copiii ei (fragment).

8. Gabriel Metsu. Lecția de muzică.



9. Anthonis Van Dyck. Portret ecvestru al lui Tommaso di Savoia.





10. Aelbert Cuyp: Vedere asupra oraşului Dordrecht

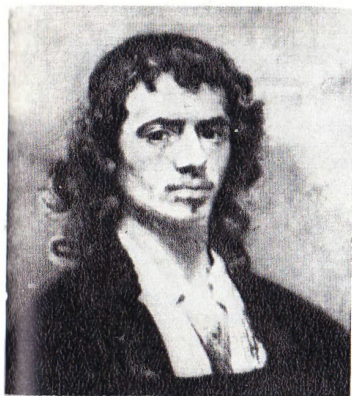
11. Adriaen van de Velde: Țărmul la Scheveningen.

12. Paulus Potter: Taurul.



13. Frans Hals: Banchetul ofișerilor din corporația Sf. Gheorghe (fragment).

14. Carel Fabritius: Autoportret.



15. Frans Hals: Chefliul vesel.





16. Jacob van Ruisdael: Moara de la Wijk, lângă Duurstede. Pe la 1667—1670.

17. Rembrandt Harmensz van Rijn: Lecția de anatomie a dr. Johan Deijman.





18. Rembrandt: Lecția de anatomie a profesorului Tulp.

19. Rembrandt: Pelerinii la Emmaus.



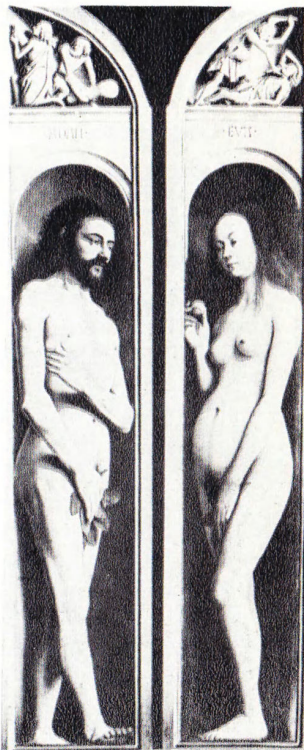
20. Rembrandt: Rondul de noapte (fragment).

21. Rembrandt (Școala lui): Samariteanul milostiv

22. Rembrandt: Sindicii postăvari.



23. Hubert și Jan van Eyck: Altarul Mielului mistic. Partea centrală. Adorarea Mielului (fragment).
24. Rembrandt: Portretul lui Jan Six.
25. Rembrandt: Autoportret.
26. Van Eyck: Altarul Mielului mistic. Adam și Eva.





27. Van Eyck: Madona cu canonicul Van der Paele. Sf. Ecaterina.

28. Hans Memling: Căsătoria mistică a Sf. Ecaterina.



S U M A R

PREFAȚĂ (Fromentin azi)	5
PREAMBUL	19
 BELGIA	 23
Muzeul din Bruxelles	24
Maeștrii lui Rubens	34
Rubens la Muzeul din Bruxelles	41
Rubens la Malines	49
Coborârea de pe Cruce și Răstignirea	61
Rubens la Muzeul din Anvers	72
Rubens portretist	77
Mormîntul lui Rubens	88
Van Dyck	97
Note	102
 OLANDA	 107
Haga și Scheveningen	108
Originea și caracterele școlii olandeze	112
Heleșteul	125
Subiectul în tablourile olandeze	129
Paulus Potter	137
Terborch, Metsu și Pieter de Hooch la Luvru	145
Ruisdael	156

Cuyp	165
Influențele Olandei asupra peisajului francez	170
Lecția de anatomie	181
Frans Hals la Haarlem	185
Amsterdam	193
Rondul de noapte	200
Rembrandt la Galeriile Six și Van Loon. Rembrandt la Luvru	221
Sindicii postăvari	232
Rembrandt	237
Note	247
BELGIA	255
Tablourile lui Van Eyck și ale lui Memling	256
Note	272
LISTA REPRODUCERILOR	273

Apărut 1969. Coli de tipar 11,5. Planșe tiefdruck 6.
C.Z. pentru bibliotecile mari 74.92. C.Z. pentru
bibliotecile mici 7.74.92.

Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”,
Calea Șerban Vodă 133,
București — Republica Socialistă România
comanda nr. 905

E R A T A

La pag. 31, aliniatul 1, rîndurile 5 și 6 se vor citi după cum urmează:

și dense, a cizelat arămuri, a smălțuit orfevră-
rii, a turnat și a colorat sticla. Apoi, treptat,
meșteșugul se alterează,

La pag. 74, rîndul 9 de jos nu necesită notă.
Nota nr. 38 se plasează în rîndul 5 de jos, după
cuvîntul Palma, iar nota nr. 39 în rîndul 2 de jos,
după *Sfînta Ecaterina*.

La ilustrații legenda nr. 27 se va citi astfel:
Van Eyck: Madona cu canonicul Van der Paele.

Biografii. Memorii. Eseuri

maestri de odinioară



Les Maîtres d'autrefois - o carte de analize admirabile - este cea mai cunoscută lucrare de critică a lui Fromentin. Cunoștințele sale de istoria picturii, vasta și temeinică sa pregătire profesională, stăpânirea amănunțită a tehnicii picturii, simțul proprietății termenilor vocabularului pictoricesc, claritatea expunerii, gustul perfect, magia verbală prin care evocă imaginile vechilor maestri etc., totul concură la transformarea acestei cărți într-o școală a înțelegerii picturii de către marele public și chiar într-o școală a criticii de artă.

EUGEN SCHILERU